المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
كلية اللغة العربية
قسم الأدب

شعر عبدالله شرف :

(١٣٦٣-١٤١٥هـ) (١٩٤٤-١٩٩٥م)

دراسة موضوعية وفنية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

إعداد:
فواز بن عبدالعزيز اللعبون

إشراف:
د. حسين علي محمد

١٤٢٢هـ

نوقشت هذه الرسالة:

«شعر عبدالله شرف (١٣٦٣- ١٤١٥هـ) (١٩٤٤- ١٩٩٥م) : دراسة موضوعية وفنية»

المقدمة من الباحث: فواز بن عبدالعزيز بن محمد اللعبون

إلى قسم الأدب بكلية اللغة العربية في الرياض في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

يوم الأحد ٢٣/١٠/١٤٢٢هـ- ٧/١/٢٠٠٢م،

وتكونت لجنة المناقشة من:

١- د. حسين علي محمد، الأستاذ المشارك في قسم الأدب بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام، والمشرف على الرسالة (مقررا).

٢- أ. د. محمد بن سعد بن حسين، الأستاذ في قسم الأدب بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام (عضوا).

٣- أ. د. حمد بن ناصر الدخيِّل، الأستاذ في قسم الأدب بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام (عضوا).

وقررت اللجنة منح الباحث درجة الماجستير في الأدب العربي بتقدير: ممتاز.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحَمْدُ لِلَّهِ، وَالصَّلاةُ وَالسَّلامُ عَلَى رَسُوْلِ اللَّهِ، وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ، أَمَّا بَعْدُ:

فمنذ المرحلة الجامعية الأخيرة وأنا أَتَطَلَّع إلى آفاق الشعر المعاصر، وأُحَدِّث نفسي باستشراف عوالمه، وكنتُ حينها أتابع عن كَثَب ما يُنشر في الصحف والمجلات، وما يُصْدِره الشعراء من مختلف الأقطار العربية بين الحين والآخر.

وبعد أن اطمأننتُ إلى ما في حوزتي من موروث امْتلأْتُ رغبةً وفضولا، فَتَأَهَّبْتُ وَأَعددتُ العُدَّة، وَشَرَعْتُ أَجْمع ما أراه صالحاً للبحث والمناقشة، فَتَوَفرْتُ من ذلك على الشيء الكثير، وكان من بين ما تَوَفرْتُ عليه بضع قصائد للشاعر عبداللَّه شرف الذي سبق لي أنِ اطلعتُ على منشوره في المجلات المحليّة، وكنتُ حينها على علم بعاهته ومعاناته، وكان مما زادني به تعلُّقاً الدكتور حسين علي محمد الذي كان يحدثنا عن إبداعه ومعاناته في قاعات الدرس.

فعدتُ إليه أَستشيره، فشجعني أيما تشجيع بعد أن تحقق لديه ولديَّ أن الشاعر لم يُدرس دراسةً وافية، ولم يَسبق لأحد أن اختاره موضوعاً لبحث علمي، فهيأَ لي مشكوراً ما لديه من دواوين، كما يَسَّرَ لي سبل الحصول على المزيد من شعره.

وبعد أن وُوْفقَ على الموضوع جمعتُ شتات شعره من المجلات العربية، ثم اقتضى الحال أن أَشدّ الرحال إلى مسقط رأسه في صيف: ١٤١٩هـ، وربيع: ١٤٢٠هـ، فالتقيتُ بابن الشاعر الأكبر (محمود)، ووجدتُ منه تعاوناً وأريحيّة، فزودني بباقي دواوين والده، وخصني أيضاً بثلاث مجموعات من مخطوطه لم يُنشر منها غير اليسير، كما مكنني من الاطلاع على ما لديه من دراسات حول والده، والإفادة منها.

وقد نهجتُ في البحث نهجاً يمزج بين الطريقة (المسحية)، والطريقة (الوصفية)، وذلك لأحيط بشعره من جميع جوانبه، وبخاصة أن مقدار شعره قابل للمزج بين الطريقتين.

فابتدأتُ الدراسة بتمهيد شمل حياته، متناولاً أثناء ذلك نشأته، ومكوناته الثقافية، ومبرزاً آثاره الأدبية من منشور ومخطوط، ثم عَرَضْتُ لأهم أحداث عصره السياسية، ومتغيراته الاجتماعية، غير متناسٍ الحياة الفكرية والثقافية التي مر بها عصره، وبخاصة ما كان ذا تأثير في مسيرته الإبداعية.

وافتتحتُ الفصل الأول بدراسة موضوعية لاتجاهات شعره الوجداني الذي غلب على مُجمل شعره، وقد تناولتُ في هذا المبحث شعر الغزل، والحنين، والشكوى، كما حظي شعره التأملي بنصيب وافر من مجموع شعره، وقد رأيتُ أن أُفرده في جزئيتين؛ الأولى تتناول تأمله المجرد، والثانية تتناول تأمله الأكثر عمقا، وهو ما وصفته بالتأمل الفلسفي، وفي شعره الاجتماعي عَرَضْتُ لقضايا إصلاح المجتمع، وانتقاد مظاهره الخاطئة، كما عَرَضْتُ لشعره الإخواني بما تضمنه من رسائل شعرية، ووداعيات، ولم أُغفل أثناء ذلك مراثيه التي خص بها رموزاً فكرية أو اجتماعية، ودرستُ من شعره السياسي ما مَسَّ واقع أمته الإسلامية، وما صَوَّر قضاياها الزمانية والمكانية، أمّا شعره الديني والوطني فرأيتُ أن أُفرِده في مبحث الموضوعات الأخرى لقلة شعره فيهما.

وكان الفصل الثاني خاصّاً بالدراسة الفنية، فابتدأتُ بالمضمون متناولاً تجربته الشعرية بدلالتيها الموضوعية والفنية، ثم الأفكار والمعاني وما يندرج تحتها من مصادر، ثم عَرَضْتُ لمعاني شعره بين التقليد والتجديد، والوضوح والغموض، وابتدأتُ الشكل بدراسة الألفاظ والتراكيب منتهجاً معها النهج السابق، ولكنْ بتوسع أقل؛ وذلك لكون الشاعر ممن عُني بالمعنى أكثر من اللفظ، وافتتحتُ مبحث بناء القصيدة بدراسة الوحدة العضوية، ثم تناولتُ مطالع قصائده، فمستوى القصائد طولاً وقِصَرا، واختتمتُ المبحث بدراسة خواتيم قصائده، أما مبحث الصور الفنية فقد بَسَطْتُ القول فيه؛ نظراً إلى حفاوة الشاعر بالتصوير، وقد ابتدأتُ بدراسة صوره البيانية مستقلة بتشبيهاتها واستعاراتها، ثم درستُ صوره دراسة شعورية حديثة تناوَلتْ الصور الرمزية بدلالتيها الجامدة والحية، كما تناولتُ صوره المتنامية المتحركة غير منفصمة عن صوره البيانية، ولم يَقِلَّ مبحث الموسيقا عن سابقه، فقد تَوَسَّعْتُ فيه متناولاً ما اعتاد عليه الدارسون، فدرستُ الموسيقا الخارجية بأوزانها وقوافيها، ثم درستُ الإيقاعات الداخلية.

أما الفصل الأخير فكان موازنة بين الشاعر عبدالله شرف والشاعر بدر بدير اللذين جمعتهما ملامح موضوعية وفنية متقاربة، فَمَهَّدْتُ للموازنة، وشملتُ طرَفها الجديد بترجمة موجَزة، ثم عَرَضْتُ إلى دواعي الموازنة بين الشاعرين، بعد ذلك وازنتُ بينهما موازنةً

موضوعية وفنية من خلال العناصر السالفة في الفصلين السابقين، ثم ختمتُ الفصل بتقييم شعر عبداللَّه شرف محدِّداً مكانته بين شعراء عصره، وعارضاً آراء النقاد والدارسين في شعره.

وختمتُ البحث بما توصلتُ إليه من نتائج وتوصيات، ووضعتُ بعد ذلك ثبَتاً بالمصادر والمراجع، وفهرساً للموضوعات.

وقد التزمتُ بترجمة موجزة لجميع الأعلام الوارد ذكرهم في تضاعيف البحث، كما حرصتُ كلَّ الحرص على ضبط الأبيات بالشكل، وشرح غريب ألفاظها.

ولا يسعني بعد هذا الجهد إلا أن أُقدِّم شكري إلى والديّ الكريمين اللذينِ غرَسا فيَّ روحَ الجد والمثابرة، وأَذكيا فيَّ جَذْوةَ التطلعات، مُتابعَينِ إياي بالنصح والإرشاد، والدعوات الصادقة، فأسأل اللهَ أن يجزيَهما عني خير الجزاء، وأن يعينني على أداء أيسر حقوقهما.

وأشكر كلية اللغة العربية في الرياض؛ إذ وفرتْ لي سبل البحث داخلَ الوطنِ وخارجه، وأخصُّ أساتذةَ قسمِ الأدب بوافر الشكر والتقدير؛ لما أَوْلوه من عناية واهتمام، وتوجيه وإرشاد.

كما أُزجي بالغ الشكر، وعظيم الامتنان للمشرف على البحث الدكتور حسين علي محمد الذي خصني بوافر حرصه، وصادق توجيهه، وطويل صبره، ولن تفوتني الإشادة بنبل خلقه، ومطلق ثقته؛ إذ لم يُلزمني برأي، ولم يَحْمِل عليَّ مُخالفتي إياه، بل ترك لي فيما يَحْتمِل الخلافَ مطلقَ الخيار.

وقبلَ هذا وبعدَه أُتوِّجُ شكري بشكر اللَّه -عزَّ وجلّ-؛ إذ وفقني لإتمام البحث، ويَسَّرَ لي أسبابه، وأسأله -سبحانه- أن يُتِمَّ عونه وتوفيقه، لينفعني بما عَلِمْت، ويكتبَ لي أجرَ ما عمِلت، وصلى اللَّه وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه.

فواز بن عبدالعزيز بن محمد اللعبون

الأحد : ١٤٢٢/٣/٢٥هـ

التمهيد :

حياة الشاعر وعصره

حياته :

١ – نشأته ومكوناته الثقافية

٢ – آثاره الأدبية

عصره :

١ – الحالة السياسية والاجتماعية

٢ – الحالة الفكرية والثقافية

أولا : حياته

١- نشأته ومكوناته الثقافية :

أ – ولادته :

في قرية صناديد التابعة لمحافظة الغربية الواقعة في قلب دلتا النيل ولد الشاعر عبداللّه السيد شرف يوم الإثنين ١٣٦٣/١١/٢١هـ- ١٩٤٤/١١/٦م لأب عالم، وأم مربية حرصا على تنشئته مع إخوته تنشئة ريفية صالحة.[١]

ب – تعليمه :

في تلك القرية الريفية تلقى تعليمه الابتدائي على يدي والده الأزهري الذي كان يعمل أستاذاً للتفسير في جامعة الأزهر،[٢] ولما أتم حفظ كتاب الله ألحقه أبوه بمعهد طنطا الديني الذي حصل منه على الثانوية الأزهرية عام ١٣٩١هـ- ١٩٧١م وهو في السابعة والعشرين من عمره، وفي جامعة الأزهر التحق بكلية التجارة وتخرج فيها عام ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م وهو في الثالثة والثلاثين.[٣]

---

(١) يُنظر: "مجلة الرافعي" العدد: ٣٢-٣٦، فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة بعنوان: (صناديد)، عبداللّه السيد شـــرف، ص: ١٢.

(٢) وقد أفادني الدكتور حسين علي محمد أن أحد أساتذته فضيلة الشيخ: محمد متولي الشعراوي -رحمه اللّه-.

(٣) يُنظر: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:١، ١٩٩٩م، دراسة بعنوان: (عبداللّه السيد شرف: معاناة وعطاء) ص: ١٥٤.

وكان السبب المباشر في تأخره الدراسي إصابته بمرض (ضمور العضلات)[1] الذي أصاب أخاه من قبل، وآخرِين من أفراد أسرته، مما كان له بالغ الأثر في تعثر مسيرته التعليمية.[2]

ومع ذلك لم يقف عبداللَّه عند هذا الحد من التعليم، فأخوه الأكبر لديه مكتبة هائلة تحتوي العديد من المؤلفات في شتى المجالات، بالإضافة إلى مكتبة والده، وقد هيأت المكتبتان للشاعر جواً علميّاً ساعد في تنويع ثقافاته.[3]

ج – انطلاقاته الأدبية :

ما جاوز الشاعر خطوته الأولى على يدي والده حتى أحس من نفسه –كما أحس منه ذووه– ميولاً جادة نحو الاطلاع والمعرفة، فأخذ يقرأ كل ما تقع عليه يده، بدايةً من مجلات الأطفال، وما تلا تلك المرحلة من اطلاع شبه شامل على ما تضمنته مكتبتا أبيه وأخيه من مصنفات دينية وأدبية وتاريخية رسّخت فيه جذور القارئ المدرك لتراث أمته، حتى إذا اتسعت ثقافاته، وتنوعت معارفه، واكتشف أن في داخله ذاتاً شاعرة قرأ جميع ما ضمته المكتبتان من دواوين، وكان أثناء ذلك يتخذ لنفسه كراريس خاصة يُدوِّن فيها ما يعجبه مما يقع عليه.[4]

وكانت بداياته الشعرية كغيرها من البدايات الكثيرة التي تفتقر إلى أوليات النظم والإبداع، فقرر دراسة العروض، حتى إذا أجاده وجه طاقته لتطوير إبداعه ليخرج من

---

(١) مصطلح ضمور العضلات أو الأطراف يعني انخفاضاً في حجم جانب من الجسم نتيجة مرض، أو قلة حركة، أو عدم استعمال، أو خلل في مورد دم، أو عطب ذلك الجزء، وهو تنكُّس وراثيّ يصيب الخلايا الحركية في النخاع الشوكي، ويبدأ بالخلايا المغذية لعضلات اليدين ثم يتزايد حتى يصيب عضلات الساقين، واسمه العلمي: "Atrophy" ويسمى أيضاً داء دوشين "Duchennes disease".

يُنظر: "أمراضنا وكيفية معالجتها" ترجمة: إميل خليل بيدس، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط: ١، ١٤٠٧هـ، ص: ١٨٨.
ويُنظر أيضا: "معجم المصطلحات الطبية" د. محمد عبداللطيف إبراهيم، نشر جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤١١هـ، ١/ ١١٠.

(٢) يُنظر: "الورد والهالوك"، د. حلمي القاعود، دار الأرقم، ط: ١، ١٤١٣هـ، ص: ١٣٣.

(٣) يُنظر: "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: (صناديد)، عبداللَّه السيد شرف، ص: ١٢.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ١٢.

دائرة الرومانسية والذاتية التي خطها لنفسه بادئ الأمر، ليثب بعد ذلك وثبة نقلته عصوراً وحطت به على دواوين شعراء معاصرين كبار، كان لهم أثر واضح في تنوع توجهاته الشعرية.[1]

وانطلاقاته الأولى منبرية؛ حيث اتخذ من قصر الثقافة بطنطا منبراً محلياً يبث من خلاله إبداعاته وتجاربه عبر الأمسيات الشعرية والمهرجانات التي كانت تنتظره عند كل مناسبة، ولم يكن في تلك المدة ينشر شيئاً من قصائده حتى فوجئ بإحداها منشورة في مجلة (الهلال) باسم أحد زملائه.[2]

لأجل ذلك شجعه بعض أصحابه[3] على النشر ليظهر نفسه، وليثبت حقه في شعره، فأخذوا بيده إلى أفق أرحب، وكان ذلك عام: ١٣٩٦هـ– ١٩٧٦م.[4]

واستطاع بعد ذلك بث قصائده في شتى الصحف والمجلات المصرية والعربية، حتى إن بعض شعره تُرجم إلى اللغة الإنجليزية.[5]

وفي عام ١٤٠٠هـ– ١٩٨٠م اشترك مع محمد سعد بيومي[6] والدكتور حسين علي محمد[7] في تأسيس مجلة: (أصوات معاصرة) التي أصدرت له دواوينه الثلاثة الأولى.[8]

---

(١) السابق، ص: ١٢.

(٢) السابق، ص: ١٣.

(٣) منهم: الدكتور حسين علي محمد، والدكتور حلمي القاعود.

يُنظر: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٤.

(٤) يُنظر: "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "عبدالله شرف يتحدث عن نفسه"، عبدالله السيد شرف، ص: ٩.

(٥) يُنظر: "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "صناديد"، عبدالله السيد شرف، ص: ١٣.

(٦) محمد سعد إبراهيم بيومي، ولد في الإسماعيلية عام ١٩٤٤م، شاعر، وله كتابات مسرحية، من أعماله الأدبية: حوار الأبعاد، الغائب والبركان.

"معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين" مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط:١، ١٩٩٥م، ٤/٤٢٠.

(٧) حسين علي محمد حسين، ولد في قرية العصايد (دِيَرْب نجم)– محافظة الشرقية عام ١٩٥٠م، شاعر وقاصّ وناقد، من أبرز دارسي أدب المسرح في العالم العربي، من أعماله الإبداعية: السقوط في الليل، وشجرة الحلم، ومن مؤلفاته: القرآن ونظرية الفن، والبطل في المسرح الشعري المعاصر. (معجم البابطين:٢/١٤٠)

(٨) يُنظر: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٤.

ولم تقف به انطلاقاته الأدبية عند مذهب شعري واحد، ليس في المضمون فحسب، بل في الشكل أيضا؛ فقد كتب القصيدة العمودية (ذات الشطرين) وأثرى بها الصحف والمجلات المحلية والعربية، كما كتب الشعر الحر (التفعيلي) الذي أثرى به معظم دواوينه المطبوعة.(١)

لقد استطاع عبداللّه شرف إثبات وجوده الأدبي بفاعلية وجدارة، حتى أصبح منزله مقصداً لكثير من الشعراء والقصاصين والنقاد الذين وجدوا فيه مثال المناضل الكفء الذي ما انفك يحلق بقلمه في سماء الإبداع عبر نافذة من نوافذ بيته الصناديدي.(٢)

ولما لمس أصحابه قبول فئات الأدباء له اقترحوا عليه إقامة ندوة أسبوعية في منزله عقب صلاة الجمعة، فاستجابت أريحيته لذلك، فهش وبش في وجه كل أديب ومتأدب، وفتح بابه على مصراعيه مرحباً بضيوف تتنامى أعدادهم كل مرة.(٣)

وبالإضافة إلى ندوته الأسبوعية كان يعقد ملتقيين سنويين بعد أول جمعة من عيدي الفطر والأضحى، ولم يكن عدد الحضور الكبير مقتصراً على أدباء مصر، فكان من بينهم أدباء سعوديون، وبحرينيون، وعراقيون، ومغربيون، وتونسيون.(٤)

وقد وصف المحرر الأدبي لصحيفة (أخبار الأدب) الملتقى الأدبي الذي عُقد في الجمعة التالية لعيد فطر ١٤١٥ﻫ بقوله:

"مَن مثل شاعر صناديد عبداللّه السيد شرف يمكن أن يجعل كل هذا الحشد من المبدعين يشدون الرحال إليه من كافة أرجاء المحروسة وهو الذي لا يمتلك لهم نفعاً ولا ضرّا، ولا يكاد يبرح داره في هذه البلدة الصغيرة الوادعة وإن كان حاضراً ومشاركاً في الساحة ويعرف كل صغيرة وكبيرة فيها بتواصله الحميم مع الجميع عبر الهاتف أو البريد...، باب داره المفتوح المطل على ساحة القرية والمقابل لمسجدها تقصده الأسراب تلو الأسراب...، إنه اللقاء السنوي الذي تنتظره القرية كلها، فيه تطالع وجوه من تحب

---

(١) يُنظر: "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "عبداللّه شرف يتحدث عن نفسه"، عبداللّه السيد شرف، ص: ١٠. ويُنظر: "الورد والهالوك"، د. حلمي القاعود، ص: ١٣٥.

(٢) يُنظر: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٥.

(٣) يُنظر: السابق، ص: ١٥٥.

(٤) السابق، ص: ١٥٥.

من الشعراء والأدباء... ولكن هذه المرة تسبقهم سيارة الإذاعة...، وسيارة تلفزيون وسط الدلتا، ويبدو أن المسألة أكبر من ندوة شعرية أو قراءة قصصية...، وبعد صلاة الجمعة كانت شرفة شاعرنا قد امتلأت بأضعاف ما تحتمله من بشر، والوقوف فاقوا عدد الجلوس".[1]

ومع توفر الشاعر على الإبداع الشعري، كتب أيضاً عدداً ليس قليلاً من البحوث والمقالات،[2] كما أصدر موسوعة سماها: (شعراء مصر)، وضمنها ترجمة ١٨٧ شاعراً مصريّاً عاشوا ما بين فترتي ١٩٠٠– ١٩٩٠م.[3]

د – وفاته :

بعد عمر حافل بالنشاط والأمل واليأس ثم الرضى والاستسلام، وبعد أن نقش اسمه على حائط الخلود الأدبي، وبعد صراع مرير مع مرضه وعاهته.. لبى نداء ربه فاجعاً قلوب ذويه ومحبيه يوم الأربعاء ١٢/١١/١٤١٥هـ ١٢/٤/١٩٩٥م وهو على مشارف الحادية والخمسين، رحمه اللّه رحمة واسعة، وعوضه خير الدنيا بخير الآخرة.[4]

---

(١) صحيفة "أخبار الأدب"، عدد: ٨٨، ١٨/شوال/ ١٤١٥هـ، مقالة: "إطلالة على الساحة"، مصطفى عبدالله، ص: ٨.

(٢) سيأتي العرض لها في آثاره الأدبية.

(٣) يُنظر: "الورد والهالوك"، د. حلمي القاعود، ص: ١٣٤.

ويُنظر: "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "موسوعة شعراء مصر"، د. أيمن محمد ميدان، ص: ٦٦.

(٤) يُنظر: "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "الشاعر عبداللّه شرف: أيامي معه"، جمعة محمد جمعة، ص: ٤٥.

٢– آثاره الأدبية :

أ – شعره المنشور :

ظلت تجارب عبدالله شرف حبيسة المجالس والمنابر حتى عام: ١٣٩٦هـ– ١٩٧٦م بعد أن أغار أحدهم على بعض نصوصه، فنبهه أصحابه إلى ضرورة النشر لوقف مثل تلك الأعمال، ولإظهار تجاربه الناجحة على الساحة الأدبية كغيره من الشعراء الذين ملأت مشاركاتهم الصحف والمجلات.[١]

ومن ذلك العام لم يتوانَ عن النشر حتى آخر أيام حياته، فقد طَبع ديوانه (مملكتان) قبل وفاته بعام،[٢] وظل ينشر في الصحف والمجلات بعد ذلك، بل إن بعض المجلات العربية واصلت نشر ما بقي لديها من نصوصه بعد وفاته، كمجلة الحرس الوطني،[٣] والمجلة العربية،[٤] والفيصل.[٥]

ونستطيع من خلال تتبع مسيرة نشره التي استمرت قرابة العشرين عاماً تصنيف شعره المنشور إلى الآتي:

١– دواوينه :

وأعني بها دواوينه التي طبعت في حياته، وهي سبعة دواوين:

١– العروس الشاردة.[٦]

٢– الحرف التائه.[٧]

٣– القافلة.[٨]

---

(١) يُنظر: "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "صناديد"، عبدالله السيد شرف، ص: ١٣.

(٢) صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

(٣) تُنظر قصيدة "شموخ": الحرس الوطني، محرم/ ١٤١٦هـ.

(٤) تُنظر قصيدة "انعطاف": المجلة العربية، ربيع الأول/ ١٤١٦هـ.

(٥) تُنظر قصيدة "مواجهة": الفيصل، محرم/ ١٤١٦هـ، وقصيدة "عودة": شعبان/ ١٤١٦هـ.

(٦) صدر عن سلسلة : "أصوات معاصرة" الزقازيق، ١٩٨٠م.

(٧) صدر عن سلسلة : "أصوات معاصرة" الزقازيق، ١٩٨٢م.

(٨) صدر عن سلسلة : "أصوات معاصرة" الزقازيق، ١٩٨٤م.

٤- قراءة في صحيفة يومية.[١]

٥- الانتظار والحرف المجهد.[٢]

٦- تأملات في وجه ملائكي.[٣]

٧- مملكتان.[٤]

٢- منشور المجلات :

لقد استطاع عبداللّه شرف أن ينفذ بإبداعه إلى أشهر الدوريات العربية ذات التوجه الأدبي، أو التي تضم ملاحق أدبية في صفحاتها.

ومن خلال جمعي لشعره أحصيت أكثر من سبعين نصّاً نشرها في مجلات عربية، وإن كان أحياناً يكرر ما كان نشَره فيها، أو يعيد بعض ما ضمَّته دواوينه.

وأهم المجلات العربية التي نشر فيها: (الخفجي- المنهل- الحرس الوطني- المجلة العربية- الفيصل- القافلة- الأديب اللبنانية- البيان الكويتية- المنتدى الإماراتية).

٣ - ما نُشر بعد وفاته :

نُشر له بعد وفاته حتى تاريخ إعداد الرسالة ديوان واحد يعد ثامن دواوينه، وقد جمعه ابنه الأكبر محمود وَسَمّاه : (ديوان عبداللّه السيد شرف).[٥]

هذا إلى جانب بعض المقطعات القليلة التي نشرها أصحابه بعد وفاته في كتب[٦] أو مجلات.[٧]

---

(١) صدر عن مطبوعات: "الرافعي" طنطا، ١٩٨٦م.

(٢) صدر عن المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٦م.

(٣) صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة: "إشراقات أدبية"، ١٩٧٨م.

(٤) صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤هـ.

(٥) صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية، يونيه/ ١٩٩٥م.

(٦) مثل كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، وفيه قصيدتان لم يسبق نشرهما، وكتاب: "عبداللّه السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط:١، ٢٠٠٠م، وفيه سبع عشرة قصيدة، اعتمدتُ منها أربع قصائد ليست لديّ.

(٧) مثل مجلة: "الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: (قصائد لم تنشر)، وفيها أربع قصائد.

ب – شعره المخطوط :

وأغلب هذا المخطوط لدى ابنه محمود، والذي حصلت عليه منه ثلاث مجموعات:

– الأولى مصورة من مذكرة خاصة بدون اسم، وتضم سبعة عشر نصّا، ستة منها نشر فيما نشر.

– الثانية ديوان مخطوط بقلم الشاعر مُصَدَّر باسم: (الطريق.. مكة)، وكان الشاعر أعده لتتولى رابطة الأدب الإسلامي طباعته ونشره،[1] وهذا الديوان يضم ستة عشر نصّاً من بينها سبعة نصوص سبق نشرها.

– الثالثة نصوص رتبها ابنه وأعاد كتابتها بالحاسب، وهي ستة وعشرون نصّاً لم يُنشر منها سوى أربعة نصوص في مجلة الرافعي بعد وفاة الشاعر بعنوان: (قصائد لم تنشر).[2]

وهناك أيضاً قصائد مخطوطة خص بها بعض أصحابه عن طريق المراسلات، ويغلب على هذا النوع من الشعر الذاتية والشكوى، وقد حصلت على نماذج لها من الدكتور حسين علي محمد، كما نُشر بعضها في مقالات دارسيه ممَّن خصَّهم بمراسلاته.

ج – نثره :

أصدر الشاعر موسوعة عن شعراء مصر، وكتب بحوثا، وعشرات من المقالات التي نشرها في مجلات محلية وعربية.

أما موسوعته التي أَطلق عليها اسم: (شعراء مصر) فقد كانت موسوعة تاريخية أدخلت الشاعر ضمن مصاف مؤرخي الأدب؛ فترجم في موسوعته تلك ل: ١٨٧ شاعراً من شعراء مصر الراحلين الذين طواهم النسيان، ما بين سنتي: ١٩٠٠– ١٩٩٠م، وقد دعَّم هذه التراجم بنماذج من نصوص شعرائها، مضيفاً إليها بعض الآراء والتعليقات.

وقد لقيت هذه الموسوعة عناية خاصة من (مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين) فتولت طباعتها على نفقتها.[3]

---

(١) حسب إفادة ابنه محمود في صيف: ١٤١٩هـ.

(٢) عدد: ٣٢–٣٦، فبراير/ ١٩٩٦م، ص: ٣١.

(٣) يُنظر: مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة بعنوان: (موسوعة شعراء مصر) د. أيمن محمد ميدان، ص: ٦٦.

أما بحوثه ومقالاته فمتناثرة في كثير من المجلات المحلية والعربية، وعددها لا أجزم به، لكنه يزيد على الثلاثين،[١] والذي بين يدي منها هو:

– الإسلام والمعوقون.[٢]
– زرقاء اليمامة.[٣]
– على ضفاف العربية.[٤]
– ديوان العرب.[٥]
– يا أهل الشعر.[٦]
– الدعاء في الإسلام.[٧]
– العربية لغة الجمال.[٨]
– الشتاء في الشعر.[٩]
– الشيخ محمد متولي الشعراوي شاعرا.[١٠]
– موقف وموقف.[١١]
– هذه سعاد زكي مبارك.[١٢]
– الشرف الوافي.[١٣]
– يحيى حقي كما عرفته.[١٤]
– جيم جفلت.[١٥]

---

(١) حسب تقدير ابنه.
(٢) الفيصل، عدد: ٥٤، ذو الحجة/ ١٤٠١هـ، ص: ٥٨.
(٣) الدارة، عدد: ١، شوال/ ١٤٠٣هـ، ص: ٢٣٦.
(٤) الدارة، عدد: ٤، رجب/ ١٤٠٤هـ، ص: ١٢٣.
(٥) المنهل، عدد: ٤٣٣، جمادى الأولى/ ١٤٠٥هـ، ص: ١٤٧.
(٦) منار الإسلام، عدد: ٥، جمادى الأولى/ ١٤٠٥هـ، ص: ١٣٠.
(٧) المجلة العربية، عدد: ٩٢، رمضان/ ١٤٠٥هـ، ص: ٨٨.
(٨) المجلة العربية، عدد: ١٠٧، ذو الحجة/ ١٤٠٦هـ، ص: ١٠٢.
(٩) المجلة العربية، عدد: ١١٣، جمادى الثانية/ ١٤٠٧هـ، ص: ٨٨.
(١٠) القافلة، عدد: ١١، ذو القعدة/ ١٤٠٩هـ، ص: ٢٨.
(١١) الحرس الوطني، عدد: ١٠١، رجب/ ١٤١١هـ، ص: ٣٩.
(١٢) المجلة العربية، عدد: ٢١٣، شوال/ ١٤١٥هـ، ص: ١٠٩.
(١٣) الخفجي، عدد: ٣، سبتمبر/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.
(١٤) الفيصل، عدد: ٢٣٤، ذو الحجة/ ١٤١٦هـ، ص: ٤٣.
(١٥) الرافعي المصرية، عدد: ٣٢–٣٦، فبراير/ ١٩٩٦م، ص: ١٦.

ثانيا : عصره

١- الحالة السياسية والاجتماعية :

أ - الحالة السياسية :

أدرك عبدالله عهدين مختلفين من نظام الحكم؛ العهد الأول ملكي، وقد أدرك منه الشاعر قرابة تسعة أعوام تعاقب عليها الملك فاروق[١] فابنه أحمد فؤاد الثاني[٢] بالوصاية، ثم أصبح نظام الدولة جمهوريا.[٣]

وقد تولى الحكم في ذلك العهد كل من محمد نجيب،[٤] وجمال عبدالناصر،[٥] وأنور السادات،[٦] وحسني مبارك.[٧]

---

(١) فاروق بن أحمد فؤاد بن إسماعيل باشا (١٣٣٨- ١٣٨٤ه)، ولد في القاهرة، وخلف أباه ملكاً على مصر عام: ١٩٣٦م، وأرغمته ثورة مصر عام: ١٩٥٢م على التنازل عن العرش لابنه القاصر أحمد فؤاد الثاني، توفي في روما. "الأعلام"، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط: ١٠، ١٩٩٢م، ١٢٨/٥.

(٢) ولد في القاهرة عام: ١٩٥١م، وتنازل له والده الملك فاروق عن العرش تحت ضغط الثورة في ٢٦/يوليو/ ١٩٥٢م، وتشكلت له لجنة وصاية إلى أن أُعلنت الجمهورية في ١٨/يونيو/ ١٩٥٣م.

يُنظر: "موسوعة حكام مصر"، د. ناصر الأنصاري، دار الشروق، ط: ٤، ١٤١١ه، ص: ١٢٥.

(٣) يُنظر: "فاروق" محمد فوزي، مركز الراية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص: ٥- ٢٥.

(٤) ولد في السودان عام: ١٩٠١م، وخدم بالجيش حتى رتبة لواء، ثم رأس ثورة ٢٣/يوليو/ ١٩٥٢م، ويعد أول رئيس لجمهورية مصر عند إعلانها في يونيو/ ١٩٥٣م، وفي نوفمبر/ ١٩٥٤م نُحي عن الرئاسة، وتوفي في القاهرة عام: ١٩٨٤م، يُنظر: "موسوعة حكام مصر"، ص: ١٢٨.

(٥) ولد في قرية بني مُرّ في محافظة أسيوط عام: ١٣٣٦ه، تولى رئاسة مصر بعد تنحية محمد نجيب عنها حتى انتخب رسمياً رئيساً للجمهورية عام: ١٩٥٤م، وتوفي في القاهرة عام: ١٣٩٠ه.)الأعلام:١٣٤/٢)

(٦) ولد في قرية "مِيْت أبو الكوم" التابعة لمحافظة المنوفية عام: ١٩١٨م، عرف بنشاطاته السياسية بادئ أمره، وفي عام: ١٩٦٤م عين نائباً لرئيس الجمهورية، وبعد وفاة عبدالناصر عين رئيساً للجمهورية في أكتوبر/ ١٩٧٦م، واغتيل في ٦/أكتوبر/ ١٩٨١م، يُنظر: "موسوعة حكام مصر"، ص: ١٣٠.

(٧) ولد في "كفر المصيلحة" التابع لمحافظة المنوفية عام: ١٩٢٨م، التحق بالكلية الحربية ثم كلية الطيران التي تخرج فيها، وبعد مناصب عديدة عُين قائداً لسلاح الطيران في ١٩٧٣م، وفي إبريل/ ١٩٧٥م عين نائباً لرئيس الجمهورية، ثم تولى رئاستها في ١٤/أكتوبر/ ١٩٨١م، يُنظر: "موسوعة حكام مصر"، ص: ١٣١.

ولإيضاح طبيعة ذلك العصر الذي عايشه الشاعر سأعرض لزعمائه وأهم أحداثه، ليسهل بعد ذلك إدراك الأبعاد على جميع المستويات.

ولد عبداللَّه شرف عام: ١٣٦٣هـ– ١٩٤٤م وفاروق متربع على عرش مصر التي ظلت محتفظة باستقلالها غير الكامل عن بريطانيا، ولاتساع الخرق على الراقع بسبب قبضة الاستعمار سادت الفوضى وانتشر الفساد إلى أن قامت ثورة ٢٣/يوليو/ ١٩٥٢م التي أطاحت بفاروق وأجبرته على التنازل عن العرش لابنه أحمد فؤاد الثاني، وغادر البلاد إلى إيطاليا حيث توفي هناك.[١]

ولا تدوم ولاية أحمد فؤاد الثاني ولا وصايته طويلا؛ إذ أصبح نظام البلاد جمهورياً في ١٨/يونيو/ ١٩٥٣م وبذلك انتهت سلطة الحكم الملكي في مصر، وعُيِّن اللواء محمد نجيب رئيساً لجمهورية مصر، وفي مارس/ ١٩٥٤م عُين جمال عبدالناصر رئيساً لمجلس الوزراء ومجلس قيادة الثورة، وفي نوفمبر/ ١٩٥٤ أعلنت الحكومة توقف محمد نجيب عن ممارسة سلطاته رئيساً للجمهورية لتؤول إلى جمال عبدالناصر، وبعد تسعة أشهر ظل فيها منصب الرئيس شاغراً أُجري استفتاء فانتخب جمال رئيساً للجمهورية في ٢٣/يونيو/ ١٩٥٦م.[٢]

وتولى عبدالناصر رئاسة جمهورية مصر، ثم رئاسة الجمهورية العربية المتحدة التي قامت في فبراير/ ١٩٥٨ باتحاد مصر وسوريا، حتى انفصلت عنها سوريا في سبتمبر/ ١٩٦٢م، إلى أن توفي في ٢٨/سبتمبر/ ١٩٧٠م.[٣]

ومن الأعمال التي قام بها تأميم قناة السويس، وافتتاح أول مجلس أمة، وإصدار قانون الاستصلاح الزراعي للقضاء على الإقطاع، ووضع حجر أساس السد العالي، وإصدار قرارات اشتراكية واسعة النطاق؛ كتحديد ملكية الأرض بمساحات محدودة، وتأميم المؤسسات الكبرى، ومنح العمال والفلاحين مزايا اقتصادية،[٤] على أن كثيراً من هذه الإصلاحات لم تحقق أهدافها المنشودة، بل صار بعضها نقمة على الشعب.

---

(١) يُنظر: "فاروق" محمد فوزي، ص: ٥– ٢٥.

(٢) يُنظر: "موسوعة حكام مصر" د. ناصر الأنصاري، ص: ١٢٧.

(٣) السابق، ص: ١٢٨.

(٤) يُنظر: "موسوعة حكام مصر" د. ناصر الأنصاري، ص: ١٢٩.

وبعد عبدالناصر انتقلت السلطة بطريقة سلميّة إلى أنور السادات الذي تولى رئاسة الجمهورية من ٢٨/سبتمبر/ ١٩٧٠م إلى وفاته في ٦/أكتوبر/ ١٩٨١.

وأعظم إنجازات السادات السياسية نصر أكتوبر/ ١٩٧٣م، وعبور قناة السويس، واستعادة معظم سيناء.(١)

وبعد اغتياله تولى رئاسة الجمهورية نائبه حسني مبارك في ١٤/أكتوبر/ ١٩٨١م، وقد أدرك منها شرف أربعة عشر عاما.

وفي تلك المدة نُفِّذت المرحلة الثالثة من اتفاقية السلام بانسحاب القوات الإسرائيلية، وجلائها عن سيناء، وعودها إلى السيادة المصرية الكاملة، وتنفيذ أول خطة قومية للتنمية في مصر، وتأكيد تنفيذ مبادئ الثورة وهو إقامة حياة ديمقراطية تقوم على حرية الرأي وتعدد الأحزاب.(٢)

تلك هي مجمل الإنجازات السياسية المتصلة بالزعماء، ولي الآن عودة إلى أهم الأحداث المتصلة بالفترة التي مرت على الشاعر.

– العدوان الثلاثي :

تتصل جذور هذا العدوان السافر بثورة ٢٣/يوليو/ ١٩٥٢م؛ إذ كان أول بنود دستور الثورة القضاء على الاستعمار، حيث قامت إثْر ذلك سلسلة من المعارك؛ كمعركة الجلاء، وعدم الانحياز، ثم معركة التأميم التي تعد الجذوة الأولى لهذا العدوان.(٣)

لقد أخطأ جمال عبدالناصر في تقدير حساباته لردود فعل مجرمي العدوان، فلم يكن يتوقع تدخل فرنسا، واستبعد أيضاً نشوء تكاتف بين إسرائيل وبريطانيا، كل هذا جعل عبدالناصر يتخذ قراره الحاسم بتأميم قناة السويس مع كل التحديات الماضية والراهنة، وملكية بريطانيا لما يزيد على ٤٤% من أسهمها، مع هذا كله أعلن تأميم القناة رسمياً في ٢٦/يوليو/ ١٩٥٦م.(٤)

---

(١) السابق، ص: ١٣٠.

(٢) السابق، ص: ١٣١.

(٣) يُنظر: "حرب العدوان الثلاثي على مصر" هيئة البحوث العسكرية، مطابع الأهرام التجارية، ص: ٣٨.

(٤) يُنظر: "حرب العدوان الثلاثي على مصر" هيئة البحوث العسكرية، ص: ٤١.

وكان موقف الدول العربية لمصر في قرارها موقفاً مؤيداً، بل مشجِّعاً، وكانت أُولى الحكومات التي تجاوبت فعلاً وعملاً مع مصر هي: السعودية، وسوريا، والأردن، ثم تبعتها سائر الدول العربية.[١]

ومما زاد الأمر غموضاً موقف الولايات المتحدة المريب، وتصريحات الاتحاد السوفييتي المتضاربة، هذان الموقفان جعلا القوة الأولى بمنأى عن هذه الأحداث فيما لو قامت حرب، ولكن إن كان هناك تدخل فلصالح مَن؟[٢]

وبينما كانت المحاورات والحلول مطروحة في أكثر من اجتماع، وأكثر من مكان، إذ سارعت القوات الإسرائيلية بالتقدم داخل الحدود المصرية مستغلة انسحاب القوات المصرية من سيناء الذي كان قد تقرر لمواجهة خطر نزول القوات البريطانية والفرنسية في الأراضي المصرية، ومن ثَمَّ تمكنت إسرائيل من احتلال قطاع غزة، وجزيرتي تيران وصنافير ضاربةً بقرار الأمم المتحدة عرض الحائط، مثلما كان من بريطانيا وفرنسا.[٣]

وتحسُّباً لما حدث كان عبدالناصر قد سارع إلى أخذ العدة برّاً وبحراً وجوّا، تدفعه حماسة لم يُدرك حقيقة أبعادها المباشرة، بدليل النتائج العكسية، وإن كان هناك ما يُحمد في كل هذا فهو تحقق الإرادة العربية للشعب المصري.

ويلخص عبدالناصر تلك الأحداث الجسيمة بقوله: "إن تاريخ النضال الوطني المصري القومي العربي سوف يعتبر حرب السويس فاصلاً حقيقياً بين ما قبلها وما بعدها، إن ثورة الحرية الحقيقية في مصر كانت بالذات ال ١٥٠ يوماً بين ٢٦/ يوليو، ٢٣/ديسمبر/ ١٩٥٦ وبين تأميم شركة القناة وانسحاب الدول التي قامت بالعدوان".[٤]

– نكسة ٥/يونيو/ ١٩٦٧م :

حَمَلَتْ عبدَالناصر أحلامه فراح يطرح هنا وهناك مشروع تحرير فلسطين من براثن اليهود الغاصبين، ولا شك أن هذا الحلم يدور في خلد كل مسلم وعربي، لا سيَّما أن

(١) السابق، ص: ٤٦.

(٢) يُنظر: "العدوان الثلاثي على مصر"حمدي حافظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: ٤٠– ٤٩.

(٣) السابق، ص: ٦٩.

(٤) يُنظر: "حرب العدوان الثلاثي على مصر" هيئة البحوث العسكرية، ص: ٢٦١.

أكبر هَمٍّ يُحْدِق بالأمة الإسلامية والعربية هو الخطر الصهيوني الجاثم على أرض إسلامية عربية انطلاقاً من شريعة الغاب والاغتصاب، ولم تؤرق قضيةٌ زعيماً أو مفكراً أو أديباً كالقضية الفلسطينية، فذلك الهاجس بكل صوره يجري في دم كل غيور.

ولقد كان لهذا الهاجس المؤلم حضور ملموس في شعر عبداللّه شرف، يقول وقد تشربت روحه معاني الفداء والولاء في قصيدته (يا قدس):[1]

دَاعِي الهَوَى فِي مُقْلَتَيْكِ دَعَـــانِي ... لَبيكِ.. أَينَ مِن الغَرامِ مَكـــانِي؟

دُنْيايَ فِي عَيْنَيْكِ تَحْفِلُ بالرِّضَى ... وَتَدُوْرُ بَــيْنَ مَحَبَــةٍ وَتفـــانِي

أَنَا مِنْكِ فَالتمِسِي الجَزاءَ فَــإِنَّني ... أَرْخَصْتُ عُمْرِي في هَوَى الأَوْطانِ

يا قُدْسُ دنَّسَكِ البُغاةُ وَأَحْرَقـــوا ... مَا شَادَتِ العَلياءُ مِـــنْ أَرْكـــانِ

لا سَاغَ مَاءُ النِّيْلِ يَوْماً فِي فَمِـــي ... وَثَـــرَاكِ بَـــينَ مَذَلَـــةٍ وَهَـــوانِ

وعَوداً إلى ذلك الهاجس نقف أمام نكسة ١٩٦٧م لنستشعر مدى الخلل الذي كنا وما زلنا نتعايش معه.

إن أهم الأسباب التي كانت وراء تلك العمليات الهجومية يعود للرعب الذي بثه جمال في قلب إسرائيل عندما كشف لها عن إمكاناته العسكرية بعامة، وعن إمكاناته الجوية بشيء من التفصيل،[2] فما كان من إسرائيل إلا أن أعدت العدة لردع ذلك الثائر، وتحطيم إمكاناته.

وفي الوقت الذي تأهبت فيه الجيوش المصرية —وكانت القيادات تسعى إلى كسب الوقت— ضرَب العدو ضربته الجوية المباغتة صباح يوم ٥/يونيو/ ١٩٦٧م، وشاهد الجميع طائرات العدو وهي تدمر المطارات والقواعد الجوية، وحين استوعب القادة

(١) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، صـ: ٦١.

(٢) يُنظر: "مذكراتي في السياسة والثقافة" ثروت عكاشة، مكتبة مدبولي، ص: ٢٨٣/٢.

الموقف انتهى العدو من ضربته مدمراً السلاح الجوي المصري، وما حدث في القاهرة حدث في سيناء.[1]

إن تلك اللطمات التي توالت في ساعات تركتْ مصر كلها دون جيش لأول مرة في التاريخ، وما جرى كان خارج كل الحسابات والتصورات.[2]

وهكذا أفاق عبدالناصر من حلمه الذي أصبح كابوساً مجسَّداً لِيحَمِّل نفسه كامل المسؤولية، فسارع إلى إلقاء خطاب التنحية يوم ٩/يونيو/ ١٩٦٧م الذي وجهه للأمة العربية كلها.[3]

ولقد كان لهذه النكسة تأثير كبير في الشاعر وموقفه من الشعر، فقد كان قبلها بشهور يؤهل نفسه وتجاربه لمرحلة إبداعية جديدة، لكن ما حدث جعله يعزف عن مشروعه القادم.

ولنصغ إليه وهو يروي حقيقة المأساة، يقول بعد أن عدد بعض إنجازاته الأدبية: "... إلى أن كانت نكسة ١٩٦٧م يومها أحسست بهزة عنيفة وانزوى الشاعر فيَّ وبزغ الإنسان المحطم العازف عن كل شيء، وابتعدت عن القراءة والكتابة إلا اللمم".[4]

بل إن تلك النكسة تركت بصمتها عليه حتى بعد انتهاء الأزمة بزمن؛ إذ أَثرت فيه سلبا، فعكف يقرأ لشعراء منسلين عن الواقع أو متناسين مجرياته إلى عالم بعيد، يقول عن ذلك: "ثم عدت مرة أخرى إلى الكتاب أنهل منه بعنف... البَياتي،[5] والسَّياب[6] الذي ترك

(١) يُنظر: "أضواء على أسباب نكسة ١٩٦٧ وعلى حرب الاستنزاف" أمين هويدي، دار الطليعة، بيروت، ط: ١، ١٩٧٥م، ص: ٦٠–٧٠.

(٢) السابق، ص: ١٢٢.

(٣) السابق، ص: ١١٦.

(٤) "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: (صناديد) عبداللّه السيد شرف ص: ١٣.

(٥) عبدالوهاب أحمد البياتي، ولد في بغداد عام ١٩٢٦م، من شعراء العراق المجددين، كُتبت عنه الكثير من الدراسات بلغات مختلفة، من أعماله الإبداعية: ملائكة وشياطين، وأباريق مهشمة.

"تاريخ الشعر العربي الحديث" أحمد قَبش، دار الجيل، بيروت، ١٣٩١ه، ص: ٦٦١.

(٦) بدر بن شاكر السيّاب (١٣٤٤–١٣٨٤هـ)، شاعر عراقي مجدِّد، له مجموعات شعرية كثيرة، منها: أزهار ذابلة، أنشودة المطر، توفي في الكويت، ودفن في الزبير. (الأعلام:٢/٤٥)

بصمات عليَّ لمدة طويلة؛ قوته في التعبير، وتلاعبه باللغة، وما زلت أُعجب به... ثم كان أمل دُنقل،[1] وصلاح عبدالصبور[2]".[3]

وظل متأثراً بهم فكراً وإبداعاً فترة من الزمان، وما لبث أن عاد بعدها إلى آمال ما قبل النكسة ليحققها في واقع يعيشه.

– حرب ٦/أكتوبر/ ١٩٧٣ :

ظل الأمر سجالاً بين إسرائيل وزعماء العرب بعامة، وزعماء مصر بخاصة، فبانتهاء الجولة العربية الإسرائيلية صيف عام ١٩٦٧م ظنت إسرائيل أنها الحرب التي أنهت كل الحروب، وأن العرب لم يبق أمامهم إلا الاستسلام والانقياد.

هذا ما ظنته إسرائيل، ولكن كان للعرب رأي آخر، فما خمدت النيران حتى هبَّت الدول العربية تبذل جهوداً سياسية واسعة لرفض الهزيمة، وتهيئة ظروف أقوى لرد الصفعة إن باءت محاولات إرساء قواعد السلام العادل والدائم في المنطقة بالإخفاق، ويبدو أن مصير تلك الجهود الدائبة آل إلى الإخفاق الذريع أمام تعنت إسرائيل ورفضها لأي مبدأ سلمي.[4]

واستمرت مصر بزعامة السادات في بذل الجهود لتحقيق السلام في المنطقة، ودعت لعقد دورة طارئة لمجلس الأمن في ٤/يونيه/ ١٩٧٣م.[5]

---

(١) محمد أمل فهيم دنقل (١٣٥٩–١٤٠٣هـ)، من شعراء مصر المتميزين، ومن أبرز شعراء التجديد في العصر الحديث، من أعماله الأدبية: بين يدي زرقاء اليمامة، ومقتل القمر.

"تتمة الأعلام" محمد خير رمضان يوسف، دار ابن حزم، بيروت، ط:١، ١٤١٨هـ، ٤٦/٢.

(٢) صلاح عبدالصبور (١٣٥٠–١٤٠١هـ)، شاعر مصري مزج بين التقليد والتجديد، والعربي والغربي، من أعماله الإبداعية: أحلام الفارس القديم، تأملات في زمن جريح، وله مسرحية مأساة الحلاج.

"ذيل الأعلام" أحمد العلاونة، دار المنارة، جدة، ط:١، ١٤١٨هـ، ص: ١٠٥.

(٣) "مجلة الرافعي" فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: (صناديد)، عبدالله السيد شرف، ص: ١٣.

(٤) يُنظر: "حرب رمضان الجولة العربية الإسرائيلية الرابعة"، حسن البدري– طه المجدوب– ضياء الدين زهدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م، ص: ٣٧– ٤٠.

(٥) يُنظر: "السادات: الحقيقة والأسطورة" موسى صبري، المكتب المصري الحديث، ط: ٢، ١٩٨٥م، ص: ٣٥٤.

وقد تم التصويت على مشروع هذا القرار الذي تقدمت به دول عدم الانحياز، فحصل على موافقة ثلاث عشرة دولة من الدول الأعضاء في مجلس الأمن، وامتنعت الصين عن التصويت، واستخدمت الولايات المتحدة حق الفيتو لتحطيم المشروع، فخلصت مصر من هذه المباحثات والمبادرات إلى أنه لا فائدة ترتجى من إسرائيل التي عقدت العزم على مواصلة العدوان، وأكد كل ذلك ما توصلت إليه القيادة المصرية عقب عدوان إسرائيل عام ١٩٦٧م من أن ما أُخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.(١)

ومع إخفاق تلك المحاولات اتخذ السادات القرار السياسي الجريء باستخدام القوة العسكرية، فاستعدت القوات بجميع آلاتها وإمكاناتها لهجوم مفاجئ.

وأخيراً حُدد كل شيء؛ الشهر، واليوم، والساعة، واللحظة، بتنظيم حربي دقيق لبدء عملية الهجوم، وعلى قناة السويس أتمت جميع القوات تحركاتها واتخذت أوضاعها وأمسك التاريخ قلمه ليسطر أروع الأحداث عبر مشاهد رهيبة حصدت إسرائيل إثرها ثمرة غرورها في أيام لن تنساها.(٢)

لقد كانت تلك الأيام بداية تاريخ مجيد للمسلمين والعرب، إنه يوم انتصار لم يشهدوه منذ قرون، وعن ذلك اليوم يقول أحد الكتاب: "قضي الأمر، وانضم يوم ٦/أكتوبر/ ١٩٧٣م– ١٠/رمضان/ ١٣٩٣هـ إلى أيام مصر المجيدة الخالدة؛ كيوم حطين، ويوم عين جالوت؛ حيث حَطَّمَتْ في الأولى خطر الصليبيين، وحَطَّمَتْ في الثانية خطر التتار، وفي معركة العبور حَطمَتْ خطر الصهيونية".(٣)

تلك كانت أهم الأحداث السياسية في عصر عبداللّه شرف حتى سنة ١٩٧٣م.

ولم يتلُ ذلك من الأحداث الجسام التي غيرت مجرى الواقع وأثرت تأثيراً مباشراً في نفوس الشعوب إلا المفاوضات التي بدأت بين الجانبين المصري والإسرائيلي بزيارة وفد إسرائيلي لمصر عام ١٩٧٧م، وما تلا تلك الزيارة من سعي إلى وضع اتفاقية سلام بين

---

(١) يُنظر: "حرب رمضان الجولة العربية الإسرائيلية الرابعة"، حسن البدري– طه المجدوب– ضياء الدين زهدي، ص: ٤٣– ٤٤.

(٢) يُنظر: "حرب رمضان الجولة العربية الإسرائيلية الرابعة"، حسن البدري– طه المجدوب– ضياء الدين زهدي، ص: ٤٥– ٤٧.

(٣) معركة العبور المجيدة، أحمد حسين، دار الشعب، ص: ٥.

الطرفين، هي اتفاقية (كامب ديفد) عام ١٩٧٨م التي بدأت بزيارة السادات للولايات المتحدة في ٤/فبراير/ ١٩٧٨م من أجل تحقيق ما يُسمى بالسلام العادل والشامل في الشرق الأوسط، بعد أن سيطرت هواجس الخوف الدخيلة من إسرائيل على نفوس العرب؛ إثر ما حققوه من انتصار عام ١٩٧٣م، وللأسف لم تقدم تلك الاتفاقية شيئاً يذكر سوى تعرية الوطن العربي، واهتزاز صورته، التي نتج عنها استسلام العرب واستعداد إسرائيل.[1]

هذه أهم خلفية تضمنتها الاتفاقية، وإن كان هناك من يرى جوانب أخرى لهذه الاتفاقية فهي جوانب لا تعدو كونها آثاراً ثانوية ترتبت عليها، منها الانتماء إلى القومية المصرية.[2]

(١) يُنظر: "السلام الضائع في اتفاقيات كامب ديفد"، محمد إبراهيم كامل، دار طلاس، ص: ١٢٩.

(٢) يُنظر: "أوراق من تاريخ مصر"، د. عبدالعظيم رمضان، ص: ٣٣٢.

ب – الحالة الاجتماعية :

ظل المجتمع المصري مع انحسار طبقاته قائماً على دعامتين من بداية النهضة؛ الأولى ريفية، والأخرى مدنية، وتُشكل الدعامة الأولى الغالبية العظمى من المجتمع المصري.(١)

– المجتمع الريفي :

ذلك المجتمع الذي يشكل الغالبية هو مجتمع الشاعر عبدالله شرف، ومع التفاوت المُحَسّ من ريف إلى آخر من حيث نسبة الرقي المقارِبة للمدنية أو البعيدة عنها إلا أن صناديد كانت قريبة من إحدى كبريات المدن شبه الريفية.

وبمعرفة القيم التاريخية القديمة التي لم تجاوز حدود القرية إلا لمثلها نستطيع الوصول إلى أهم قيم ذلك الريف الكبير المترامي على أطراف النيل العظيم.

الريف مجتمع محافظ تغلب عليه بشكل عام صفات المجتمعات الشرقية المسلمة وبخاصة ما يتعلق بالعادات والتقاليد، ومع الانفتاح وآثار الاستعمار الفكرية والثقافية بدأ ذلك المجتمع يفقد شيئاً فشيئاً بعضاً من مقوماته التي لم يدُرْ في حسبانه أنه سيتنازل عنها يوماً ما.(٢)

وأهم ما يميز تلك المجتمعات الريفية عن غيرها من المجتمعات التكاتف الاجتماعي بجميع أنواعه ودرجاته، فالأسرة لا تقوم إلا بأفرادها مجتمعِين، وكل منهم يعرف ما له وما عليه، ولذا قد نجد أسرتين أو أكثر تحت سقف واحد يسودهم الإخاء والود.(٣)

تلك البيوت الصغيرة المتجاورة التي يقابل بعضها بعضاً تراعي حقوق الجوار، فليس بينهم غريب ولو كان غريبا، فكل منهم يعرف الآخر معرفة مفصلة تمتد إلى شؤونه الخاصة.(٤)

ومع انتشار المصالح المادية في جميع طبقات المجتمع ظلت الصفات العربية الأصيلة على ما هي عليه في الريف كالكرم والمروءة، فمع ضيق ذات اليد، ومع العناء الذي يكابده الريفيّ من أجل تحصيل قوت يومه إلا أنه يجوع ولا يقصر في واجب تفرضه عليه شهامته ومروءته.(٥)

---

(١) يُنظر: "المقتطف، عبدالناصر ذكرى مولده"، دار صوت العرب للثقافة والإعلام، ١٩٩٣م، ص: ٦٩.

(٢) يُنظر: "دراسات في تاريخ مصر السياسي والاقتصادي والاجتماعي"، د. محمود متولي، دار الثقافة، ط: ١، ١٩٨٥، ص: ٥١٥.

(٣) يُنظر: "دراسات في تاريخ مصر السياسي والاقتصادي والاجتماعي"، د. محمود متولي، ص: ٥١٥– ٥٢١.

(٤) السابق، ص: ٥١٥– ٥٢١.

(٥) السابق، ص: ٥١٥– ٥٢١.

وللحفاظ على العادات والتقاليد شأن عجيب، فكل شيء في حياهم له عاداته وتقاليده؛ فالمولود منذ أن يرى النور تقام له طقوس وحفلات، وكذلك مناسبات الزواج ومراسم الجنازة، وما يكون عند العزم على الحج والعودة منه... عادات وتقاليد لا حصر لها ولا تنازل عنها.[١]

أما أعيادهم فلا تكاد تحصى، وأهمها عيدا الفطر والأضحى، يلي هذين أهميةً ما يُطلقون عليه عيد المولد النبوي، وعيد رأس السنة الهجرية والميلادية، وأعياد وطنية وأعياد وأعياد...[٢] ما أنزل اللّه بها من سلطان.

ومن تقاليدهم الدينية الخاطئة اعتقاد بعضهم في زيارة القبور، وإقامتها في المساجد، وذبح النذور لها، وبعض تلك العادات والمعتقدات يمثل "قيمة اجتماعية في الريف ذات تأثير كبير يصل إلى حد أن الأسرة تمنع نفسها القوت لتفي بالنذور...، ويصل الأمر في بعض القرى إلى حد عرض المرضى على أضرحة هؤلاء الأولياء، كما أن ذلك لا يمنع المرأة التي تخاصم زوجها من الذهاب إلى ضريح بعض الأولياء طلباً للرضى والمحبة".[٣]

والمسجد هو الملتقى الذي يتفقد فيه بعضهم بعضاً سائلين عن غائبيهم ومرضاهم، وإن حدث خلاف فإمام المسجد مرجع لا يحتاجون معه إلى تدخل جهات رسمية.[٤]

تلك أهم مظاهر الحياة الريفية الهادئة التي ستطولها يد المدنية يوماً ما، لتتعرى من مظاهرها تدريجيًا، وتنغمس في الحضارة شأنها شأن المدن.

— المجتمع المدني :

كأي مجتمع مدني ناهض نجد المجتمع المدني في مصر، فهو يسعى دائباً إلى الرقي والتقدم وتطوير قدراته وإمكاناته في شتى مجالات الحياة بجد وإتقان بعيداً عن كل ما يعوقه عن تحقيق أهدافه، ولشدة انهماكه في تحقيق ذاته ضعفت صلته ببعض القيم، ومن ثَمَّ بدت الصلات الأسرية في المجتمع المدني أضعف منها في المجتمع الريفي، ولم يعد للجوار أهمية

---

(١) السابق، ص: ٥١٥— ٥٢١.

(٢) السابق، ص: ٥٢٢.

(٣) "دراسات في تاريخ مصر السياسي والاقتصادي والاجتماعي"، د. محمود متولي، ص: ٥٢٢.

(٤) السابق، ص: ٥١٥— ٥٢١.

تذكر، وأصبح التعاون مبنياً على تبادل المصالح، وفي ظل تلك التغيرات قلَّت الأعياد وأصبح الاحتفال بما بقي منها باردا، ولم يعد هناك ما يجمعهم خارج إطار العمل إلا ما كان في المقاهي للتسلية وإضاعة الوقت.(١)

وكانت عناية أصحاب مقاهي القاهرة بمقاهيهم كبيرة جدا؛ فقد كانوا يتأنقون في تأثيثها، ويملأونها بشتى وسائل الترفيه المتاحة، وكان أعداد مرتاديها يختلف حسب ما فيها من وسائل ترفيه.(٢)

ولتأثير الانفتاح الغربي في المجتمع المصري تأثير مباشر في كثير من مظاهر الحياة؛ في الملبس والمسكن، حتى في التحية والمجاملة وطريقة الكلام، ومع ذلك بقيت فئات كثيرة محافظة على أصالة تُذكر، على أن الغالبية العظمى من ذلك المجتمع لم تنسلخ من أهم المقومات، وبخاصة الدينية والوطنية.(٣)

وللأزمات السياسية والحربية التي توالت على ذلك المجتمع أثر بارز في صنع روح نضالية أَوجدت في المجتمع المصري الصبر والكفاح ومجابهة الأخطار، وفتحت له باباً للبحث عن طريق مؤدٍّ للوحدة والتكافل، فوضع يده في يد أخيه السوري مكوِّناً اتحاداً عام ١٩٥٨م دام ثلاثة أعوام.(٤)

وعلى المستوى السياسي نلمس مساعي جلية سعت إلى تحقيق تنمية اجتماعية واقتصادية رفعت من مستوى الشعب المصري مدناً وأريافا، فكان أول ما فكر فيه رجال ثورة ١٩٥٢م هو قانون الإصلاح الزراعي الذي دفع حركة الإنتاج خطوات إلى الأمام، ومن ذلك تشجيع الاستثمار الوطني الخاص، والفسح للاستثمار الأجنبي، وإقامة مشروع السد العالي الذي أتاح توسيع رقعة الأراضي الزراعية بما يواكب حركة تزايد السكان.(٥)

---

(١) السابق، ص: ٥١٥– ٥٢١.

(٢) يُنظر: "تطور الصحافة العربية في مصر"، أنور الجندي، مطبعة الرسالة، ص: ٣٦٦.

(٣) يُنظر: "دراسات في تاريخ مصر السياسي والاقتصادي والاجتماعي"، د. محمود متولي، ص: ٥١٥– ٥٢١.

(٤) يُنظر: "عبدالناصر والحرب العربية الباردة"، مالكولم كير، ترجمة: د. عبدالرؤوف عمرو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص: ٣٧.

(٥) يُنظر: "مذكراتي في السياسة والثقافة"، ثروت عكاشة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٨م، ص: ٢٠٧– ٢٠٩.

٢- الحالة الفكرية والثقافية :

لكي نعي البعد الفكري والثقافي لعصر الشاعر فلا بد من وقفة قصيرة مع عصور النهضة الأولى التي اتكأت عليها الحياة الفكرية والثقافية فيما بعد.

بعيداً عن الأهداف السياسية للحملة الفرنسية على مصر عام ١٢١٣هـ- ١٧٩٨م يستطيع المطلع على ما خلفته من نتائج وآثار أن يدرك أنها "هزة عنيفة لمصر أيقظتها من سباتها الطويل العميق، وبينت لها أنها تعيش في عالم آخر، وأن الدنيا تسير وأهلُها واقفون غارقون في أحلامهم يجترون ماضيهم ولا يدركون مساويهم، ويظنون أنهم الناس وأن غيرهم لا شيء".[1]

لقد رافقت تلك الحملة -مع عُدد الاستعمار والاستغلال- عُدد الإيقاظ، فأُسست مراصد فلكية وأماكن للأبحاث ومكتبة عامة، وأنشئ المجمع العلمي المصري الذي كان من أهدافه نشر المدنية، وبث العلوم والمعارف، ودراسة الأبحاث ونشرها.[2]

وفي عصر محمد علي[3] انطلقت البعثات شرقاً وغرباً لدراسة جميع الفنون، وكان مما اقتضته تلك البعثات أنْ نقلت كنوز المعرفة الأجنبية إلى اللغة العربية، فتأسست إثر ذلك مدرسة الإدارة والألسن عام: ١٨٣٦م، التي كان من أبرز آثارها نهوض الترجمة، ثم تلا ذلك تأسيس المطابع والصحف مما كان له الأثر البارز في النقلة الثقافية المصرية في أول عصورها.[4]

وتمضي الحركات الفكرية والثقافية مرةً إلى الأمام ومرة إلى الخلف حتى أطل عصر الشاعر بداية من عام: ١٣٦٣هـ- ١٩٤٤م.

كان ذلك العصر عصر متغيرات، وإن كانت أسسه قائمة على ما مر من بدايات.

كل شيء تغير بتغير الزمان والرجال؛ التعليم والصحافة والتأليف...، ولم يقف الأمر عند حدود التغير والتطور، إنما تجاوزه إلى البحث عن الجديد في كل مجال.

---

(١) "في الأدب الحديث"، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، ١/١٧.

(٢) يُنظر: السابق، ١/١٦.

(٣) محمد بن إبراهيم علي باشا (١١٨٤-١٢٦٥هـ)، ألباني مستعرب، وهو مؤسس آخر دولة ملكية بمصر. (الأعلام:٦/٢٩٨)

(٤) يُنظر: "في الأدب الحديث"، عمر الدسوقي، ١/١٩- ٢٣.

فالتعليم مثلاً لم يعد خاصاً بطبقة دون طبقة، ولم تعد المدارس محصورة في المدن، ولم يعد التعليم العالي، ولا البعثات حكراً على أبناء الذوات، وأصبح من واجبات الحكومات الأولى العناية بالتعليم والفكر والنهوض بهما لأن فيهما نهضة الأمة.[1]

هذا بشكل عام، ولإيضاح أهم ملامح عصر الشاعر الفكرية والثقافية ينبغي الإلمام بالتعليم ومراحله، والإعلام ووسائله، ثم ما نتج خلال ذلك من تيارات جديدة ذات عمق وانتشار.

كانت أهم الخطوات الداعية إلى التعليم الأَوليّ إتاحته لجميع الفئات بالمجان، حتى إن الحكومات أصبحت ترصد له الميزانيات الضخمة التي تتزايد عاماً بعد عام بازدياد المُقْبِلِين عليه، ولم يعد للأمية وجود يذكر بين الناشئة، وبخاصة في المدن، وقد صحب تلك الخطوة إحياء للكتب وتشجيع على تأليفها وترجمتها، مما أدى إلى ازدهار دور الطباعة والنشر فتزايدت تزايداً ملحوظا.[2]

وفي مجال التعليم العالي ازداد عدد الجامعات، وخرجت من حدود المدن ليصبح وجودها في المراكز الريفية ضرورة، لما لها في الحياة "الفكرية من دور قيادي خلّاق تستطيع من خلاله بنظمها العلمية ودراساتها المعملية أن ترصد الظواهر، وتفحص القضايا الأدبية".[3]

وصار الالتحاق بالجامعة حقاً مشروعاً للجميع، بل إنه أصبح حتمية لا مفر منها لمعظم الطلاب الذين أنهوا مراحل تعليمهم الأولية، ومع ازدياد الإقبال الشديد على الجامعات تعددت التخصصات وظهرت كليات وأقسام لم تكن موجودة، وتبع هذا التوسع إنشاء المكتبات العامة، فأصبحت في كل كلية مكتبتها الخاصة، وفي كل قسم، وحين لم تستوعب تلك المكتبات متطلبات الرواد وجديد المؤلفين انتشرت المكتبات التجارية ينافس بعضها بعضا، فأدى كل هذا إلى وجود نهضة ثقافية محمودة في كثير من جوانبها، إلا أنها غالباً تنتهي وتتلاشى عند نهاية آخر سنة جامعية.[4]

---

(١) يُنظر: "في الأدب الحديث"، عمر الدسوقي، ١/١٩– ٢٢.

(٢) السابق، ٢/١٧٥.

(٣) "حول الثقافة والتعليم"، نجيب محفوظ، الدار المصرية اللبنانية، ط: ١، ١٤١٠هـ، ص: ٥٦.

(٤) يُنظر: "في الأدب الحديث"، عمر الدسوقي، ٢/١٧٥.

أما وسائل الإعلام المرئية والمسموعة فقد أسهمت في بث الوعي الثقافي في طبقات المجتمع المختلفة، ولكن لم يكن ما تقدمه مقنعاً لكثير من مُريدي الفكر، لأنها كانت تعنَى أولاً بفئاتٍ محدودة الثقافة، بل ربما كان ما يبث فيها سبباً مباشراً في تكوين أزمة تتمثل في صرف متابعيها عن القراءة والاطلاع.[1]

وللصحافة التي تعد المرتع الخصب والمنبع المتدفق لمثل تلك الظواهر يد طُولى في صبغة عصر الشاعر فكرياً وثقافيا.

ولأجل هذه الأهمية التي انفردت بها عن وسائل الإعلام الأخرى مرت بمراحل رقابية متعددة، إلى أن أنشئ ما يُسمى بنقابة الصحفيين التي حمت الصحافة من الملْكية الفردية،[2] ومن القيود الرقابية الصارمة التي تفرضها توجهات خاصة،[3] وتلا ذلك استفتاء أُجري في ١٩/إبريل/١٩٧٩م أَيدَ فيه الشعبُ جَعْل الصحافة سلطة رابعة وفق قانون نقابي واضح.[4]

ونتيجة للحركة الفكرية الناهضة صدرت مئات الصحف والمجلات؛ منها ما هو يومي وأسبوعي ونصف شهري وفصلي وسنوي، ولم يكن صدور الصحف والمجلات مقصوراً على اللغة العربية، فقد صدرت أيضاً عشرات الصحف والمجلات بلغات أجنبية مختلفة.[5]

وواصلت الصحافة خطواتها سائرة على النهج نفسه بعد أن خُط لها نظام كفل لها كثيراً من الحقوق وجعل لها شرعية سياسية، واجتماعية وفكرية.

هذا وغيره كان له الأثر المباشر في وجود نهضة فنية شجعت أصحاب الأقلام، وأتاحت لهم الفرص تلْوَ الفرص ليثبتوا وجودهم في عالم متقارب بوسائله ومبتكراته، وما مجلة (أصوات) التي أخذت بيد الشاعر بادئ الأمر إلا مثال وشاهد على تلك النهضة.

---

(١) يُنظر: "حول الثقافة والتعليم" نجيب محفوظ، ص: ١٤٤، ص: ١٦٤.

(٢) يُنظر: "تاريخ السياسة والصحافة المصرية"، د. رمزي ميخائيل، ١٩٩٥م، ص: ١٢، ص: ١٠٠، ص: ١٠٧.

(٣) يُنظر: "قصة الصحافة في مصر"، أحمد حمروش، دار المستقبل العربي، ط: ١، ١٩٨٩م، ص: ٢٢٨.

(٤) يُنظر: "تطور الصحافة المصرية"، د. إبراهيم عبده، مؤسسة سجل العرب، ط: ٤، ١٤٠٢هـ، ص: ٢٥٢.

(٥) يُنظر: السابق، ص: ٣٤٦– ٣٦٥.

وفيما يخص الحياة الأدبية وما علق بها من تيارات انبثقت مع تلك الظروف تستوقفنا حركة ظهرت معالمها في العراق عام: ١٩٤٧م، "وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكادت بسبب تطرف الذين استجابوا لها تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعا".[١]

إنها حركة الشعر الحر، ويعود ارتباط هذه الحركة بتلك الفترة إلى كثرة متغيرات الحياة، ولعل أقوى الدوافع التي ساعدت على ظهورها في مصر دوافع نفسية وتحررية، ولذا "كانت حركة التحرر وشعور الفرد بشخصيته أول عامل حاسم ومهم في تحرر الشعر من ربقة التقليد".[٢]

ولقد أذعن كثير من شعراء الجيل كباراً وصغاراً إلى هذه الانتقالة،[٣] ومنهم عبدالله شرف الذي ملأت قصائده الحرة الكثير من صفحات دواوينه.

وفي ظل المتغيرات والبحث عن الجديد ومحاولة التحرر من القيود تلت تلك الانتقالة انتقالات أبعد مدى مبتدئة بالشكل، ومارة بالمضمون، حتى إذا أجهزت عليهما ظهر – بشيء من الانتشار– ما يمكن أن يقال عنه إنه آخر حلقة من سلسلة التأثر بالآداب الأجنبية، وهو ما يُعرف بـــ: (قصيدة) النثر.[٤]

---

(١) "قضايا الشعر المعاصرة"، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط: ٥– ١٩٧٨م، ص: ٣٥.

(٢) "مدخل إلى النقد الحديث"، أ.د. سعد عبدالمقصود ظَلَام، دار المنار، ط: ١– ١٤٠٩هـ، ص: ٧٣.

(٣) يُنظر: "الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها"، د. محمد حمّود، دار الكتـــاب اللبنـــاني، ط: ١– ١٤٠٦هـ، ص: ٤٨.

(٤) يُنظر: "قضايا الإبداع في قصيدة النثر"، يوسف حامد جابر، دار الحصاد، ط: ١، ١٩٩١م، ص: ٤٤.

الفصل الأول :
الدراسة الموضوعية

١ – الشعر الوجداني

٢ – الشعر التأملي

٣ – الشعر الاجتماعي

٤ – الشعر السياسي

٥ – موضوعات أخرى

١- الشعر الوجداني :

هذا النوع من الشعر "هو الذي يعبر عن انفعالات قائله الشخصية وما يكتنف وجدانه من مشاعر وخواطر وعواطف مختلفة... وما تنطوي عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأحاسيس الفردية إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه وقلقه وهمومه في مرحلة من شأنها أن تثير في النفس كل هذه الألوان من العواطف والأحاسيس".[١]

وهو أيضاً "الذي يصور مشاعر الذات من حب وكره وفرح وحزن وغيرها"،[٢] ويمثل اتجاهاً جليّاً في منشور الشاعر ومخطوطه، لا سيما أن شرفاً لم يخض بقلمه تلك المجالات التي خاضها معاصروه.

والمتأمل في واقع الشاعر والظروف المحيطة به لن يعجب من كون الشاعر يجعل من تلك النزعة الوجدانية ملاذاً يخلص منه إلى حديث الذات، ولذا "غلبت النزعة الوجدانية على شعر الشاعر عبدالله السيد شرف الذي نحا بالكثير من شعره منحى الرومانسيين في مصر الذين سيطرت عليهم تلك النزعة بدرجة كبيرة".[٣]

ولغلبة هذا النوع من الشعر على الشعر الذاتي المحض لدى شرف وغيره من معاصريه أسباب تعود إلى تضاؤل دور الأفراد في المجتمعات الحديثة، وبروز دور الشعب بصورة عامة.[٤]

وإذا كان شعراء الرومانسية المغرقون في الوجدانية الذين عاصر الشاعر كثيراً منهم ينحون بوجدانياتهم مناحي رمزية؛ بحيث ينسجون من ضياء الصباح ستور ظلمة، ومن

---

(١) "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط: ٢، ١٤٠١هـ، ص: ٤٩٠.

(٢) "العمل الأدبي بين الإبداع والأداء" د. السيد مرسي أبو ذكري، دار الطباعة الحديثة، ١٩٨٧م، ص: ١٨٧.

(٣) "شعر ذوي العاهات في الأدب المصري الحديث" علي عبدالوهاب مطاوع، رسالة ماجستير مخطوطة مقدمة إلى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، سنة: ١٤١٤هـ- ١٩٩٣م، ص: ٣١٢.

(٤) يُنظر: "الاتجاه القومي في الشعر المعاصر" عمر الدقاق، نشر معهد الدراسات العربية العاليـــة، ١٩٦١م، ص: ٤٧٦.

صخب المدينة سحباً ريفية، ومن أمواج البحر أهازيج عذرية، نبحث ونقرأ في شعر شرف فلا نكاد نجد إلا اعتدالاً في تلك النظرات من حيث منطقية التعبير وصدق التناول.

فليس غريباً أن "يبقى شعر عبداللّه شرف في نهاية المطاف ليعطي في جوهره روح الشعر، ووجدان الشاعر".(١)

ولعل أبرز مناحي تلك النزعة الوجدانية المبثوثة في شعر عبداللّه شرف شعر الغزل، وشعر الشكوى، وشعر الحنين.

أ – الغزل :

وهو من أكثر الفنون الأدبية عراقة، وألصقها بالشعر الغنائي،(٢) بل "هو أشهرها وأكثرها رواجاً وإمتاعا"،(٣) وظل "امتداداً لموضوعات الشعراء الرومانسيين العرب"؛(٤) إذ هو أقواها تصويراً لعواطف الشعراء وأحاسيسهم مع الطرف الآخر، "والمرأة فيه تصوير لهوى الرجل ووجده، وفيه وصف لخَلْق المرأة وأخلاقها، وفيه حكاية عما يجري بينهما".(٥)

وقد حظي الغزل بمكانة كبيرة في شعر عبداللّه شرف، وقد جاءت قصائده الغزلية في نسقها المعهود من قديم العصور، فهي "تتأرجح بين التوق إلى امتلاك الحبيبة والتوسل إليها، وبين الحزن والبكاء الناتج عن فقدان المرأة".(٦)

ولشرف أن يبدع في هذا المجال أكثر من المجالات الأخرى، لأن الشعر الوجداني وفي مقدمته شعر الحب محور أساس في علاقة الرومانسيين بالمرأة، ورومانسية عبداللّه شرف تفرضها عليه طبيعته المرهفة وواقعه الذي عايشه مقيداً بجسمه، فما كانت حركاته سوى

---

(١) "الورد والهالوك" د. حلمي القاعود، ص: ١٣٦.

(٢) يُنظر: "المعجم الأدبي" جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط:٢، ١٩٨٤م، ص: ١٨٦.

(٣) "فنون الأدب العربي: الغزل" سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤م، ص: ٥.

(٤) "دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر" د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام– بغداد، ١٩٨٢م، ص: ١٧٠.

(٥) يُنظر: "في الأدب وفنونه" علي بو ملحم، المطبعة العصرية، لبنان، ١٩٧٠م، ص: ٩٢.

(٦) "دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر" د. محسن أطيمش، ص: ١٧٠.

حركات وجدانية تمور في داخله، فحيناً تموج بها الذكريات، وأحياناً كثيرة تعصف بها رياح الحب التي يأنس إليها ويتخذ من أعاصيرها أصفى نديم.

ولتلك الأسباب رأى أحد النقاد أن الحب "يكون عند الشاعر الوجداني كاليد الرحيمة التي يرجو الشاعر أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة وآثامها، ففي الحب يجد الشاعر خلاصه من وَحدته، وإحساسه باليأس، أو العجز، أو بالاغتراب".[1]

وللنسق الذي سار عليه عبداللّه شرف في غزله أصوله العذرية العفيفة، فليس في شعره مجون، ولم يكن يبتذل صورة محبوبته كما ابتذلها غيره ممن "كان جل حديثه عن معشوقته حديثَ المشتهي جسدَها الطامعِ إلى وصالها، وما كان يعنيه أن يلتفت إلى عواطفها... إنما هو مشغول دائماً بنفسه وهواه ورغباته وتطلعاته"،[2] بل كان شرف يستأثر بالتعبير عن هواه النقي، ومشاعره الطاهرة، متخذاً الشعر وسيلة يبث من خلالها تباريحه.

وهو كغيره من الرومانسيين الذين تناولوا المرأة في أشعارهم روحاً لا جسدا، فنظروا إليها نظرة خاصة تختلف عن نظرات شعراء الجسد والمفاتن، فهي عندهم ذلك الكائن اللطيف الرقيق المشاعر "وهي الملاذ الذي يحتمون بحبه من اغترابهم في الواقع الإنساني".[3]

وهو في أشعاره تلك بين مقلد يسير مع الشعراء الذين أسهبوا في هذا المجال مصورين أجواء غرامية حالمة؛ ليضفوا على أشعارهم رونقاً بهياً ونغمات عذبة مسموعة، وبين صاحب معاناة صادقة قامت أسسها على الوفاء والإخلاص.

وهذا الجانب الأخير يتمثل في علاقته الطاهرة برفيقة دربه التي خرجت معه من المدينة الصاخبة وشاركته هدوء الريف، وقاومت من أجله نظرات كثيرة تحذرها من مستقبل مجهول مع رجل بدأت عاهته تستشري في جسده،[4] تلك التضحية تجعل القارئ يستشعر صدق التجربة في غراميات عبداللّه شرف المتعلقة بهذا الجانب.

---

(١) "القصيدة الرومانسية في مصر: ١٩٣٢– ١٩٥٢م" د. يسري العزب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص: ٤١.

(٢) "الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية" د. بكري شيخ أمين، ط: ٢، دار صادر– بيروت، ١٣٩٢هـ– ١٩٧٢م، ص: ٢١٩.

(٣) "القصيدة الرومانسية في مصر" د. يسري العزب، ص: ٤١.

(٤) من حديث مع الدكتور حسين علي محمد في الكلية يوم السبت، الموافق: ٢/٧/ ١٤٢٠هـ.

ويتجلى هذا الوفاء والإخلاص في قصيدة (العمر أنتِ):[1]

قلبي الذي قد عاشَ دونَ شريكِ	وجدَ السعادةَ والهناءةَ فيكِ
أسَرَتهُ معجزةُ الغرامِ فلم يَزَلْ	يرنو إليكِ مُعذَّباً يرجوكِ
يدعو ويُقسِمُ لا يزالُ مُتيَّماً	يُفني الحياةَ علَى رُبى واديكِ
أسرتْهُ منكِ ملاحةٌ يشدو لها	ولهاً ويحيا العمرَ لا يسلوكِ
لم يدرِ قبلَكِ ما الهناءُ وما الرِّضى	فسعَى إليكِ مُتيَّماً يَفديكِ
ما العمرُ إلا أنتِ رغمَ تكتمي	والروحُ في دُنيا الأسَى تدعوكِ
طُوفي على عمري أنالُ رغائبي	واستقبلي نغمي عساهُ يفيكِ
ولتعلَمي أنّي المُحِبُ وأنّني	أجدُ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

إن في تلك الأبيات تعبيراً صادقاً عن مشاعر الوفاء والولاء لتلك الحبيبة التي أسرته بغرامها فأصبح لا يجد السعادة إلا معها، وأقل ما يمكن أن يقدمه لها مكافأةً لصدق هواها معه أن يبرهن لها وفاء قلبه الذي لم يعرف شريكاً معها، ولا عجب في ذلك؛ إذ إن من شأن الحب الصادق أن يكون "مُرَكَّزاً على القلب وما يُعانيه من مرارة والتياع".[2]

ولا يقف عند هذا الحد من الإثبات، بل إنه يذكر لها دعاءه اللَّهَ أن يبقيه متيماً بها، وهائماً في هواها، ولكي تشعر بأمان أكثر يقسم لها أنه سيظل كذلك مفنياً عمره في دنيا هواها.

ولا يريد الشاعر منا أن نعجب من صدقه المتناهي مع محبوبته، لأنه كان قبل أن تملأ دنياه لا يعرف للهناء ولا للرضى معنى في حياته، فهي عمره الجديد الذي أعاد إليه كل معاني السعادة.

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٨٨م، ص: ١٣.

(٢) "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية" أميل يعقوب وآخران، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، ص: ٢٨٦.

وفي نغم سامٍ يشدو بأعذب ما يقوله محب لحبيبته التي ملأت وجوده، وأفعمت كيانه في قوله:[1]

يا بهيَّ الحسنِ يا روحَ الهـوَى في كـلِّ دربِ
يا شعاعاً من حنانِ اللَّهِ في صـدري وقلـبي
يا نعيمي يا شقائي يا هوَى روحـي ولُـبي
أنتَ نوري في حياتي أنتَ مـن آيـاتِ ربي
آهِ لو تدري بما في القلـبِ في بعـدٍ وقـربِ

***

كلُّ شيءٍ يا حبيبي ها هُنا يحكي هوانا
دربُنا الهادي وأحلاماً وهبناها صِبانا
ورياضُ الحبِّ فيها ذكرياتٌ من لِقانا
فجرُنا الصافي على عمرٍ من الطهرِ رعانا
والربيعُ الغضُّ صفوٌ لم يزلْ يذكرُ حبي

وكان دائماً يبرهن لمحبوبته صدقه ووفاءه، فيقر بجميلها، ويعترف بصدق ودادها، بعيداً عما يذيعه الوشاة، وكأنه يريد أن يثبت لها ما تثبته له، وليس إلى هذا الحد وحسب، بل يتجاوز ذلك التأكيد إلى ما بعده من عشق أبدي لن تغيره الأزمان ولا الأحوال، يقول في مقطوعة بعنوان (لا تصدق):[2]

حَدَّثوا أن فؤادي — لم يَعُدْ يَذكُرُ عَهْدَكْ
لا تُصدِّقْ يا حبيبي — لَمْ أَزَلْ أحفظُ وُدَّكْ
أنتَ في قلبي نشيدٌ — يا نعيمي أنتَ وَحْدَكْ
رغمَ بُعْدي إن رُوحي — لَمْ تَزَلْ يا حُلْوُ عِنْدَكْ

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٠.

لا فؤادي عنكَ يسلو		لا ولنْ أَعشَقَ بعدَكْ

ومِن هذا التجلي العاطفي ينتقل إلى تجلٍّ فني من نوع آخر يجسد من خلاله قدرته على فن رياضة القول وبراعته في صياغة العواطف بعد أن يكسوها ثوباً قشيباً من عبارات العشاق التي اكتسبها من عشقه الحقيقي الأول ليثبت للمتلقي أنه فتي الشباب، قوي الإرادة، غض الهوى، دون أن تمنعه آثار عاهته النفسية من التعبير عن مثل تلك الخلجات التي تنتاب شعراء الهوى، يقول:[1]

يا حُسنَها: أَشعلتَ في كبدي		مثلَ الجحيمِ فهدَّهُ الخَطْبُ
يا عُودَها الريانَ: معذرةً		مني إليكَ فهلْ دنا القُرْبُ؟
يا شَعرَها والريحُ تَلْثِمُهُ		في رقةٍ فيثورُ بي اللبُّ
يا نظرةً ما زلتُ أذكرُها		يومَ اللقاءِ فَضَمَّنا الركْبُ
ما دارَ في خلدي ولا خَطَرَتْ		أنَّ السِّهامَ بعينِها شُهْبُ

تلك الصفات التي وصف بها محبوبته صفات حسية تناولها الشاعر بالطريقة التقليدية المعهودة ليظهر براعة تصويره، فمن الحُسن العام في قوله: "يا حسنَها..." إلى تفاصيل ذلك الحسن ذي العود الريان، والشعر الذي تتطاير به الريح، والنظرة الفاتكة من عينيها الساحرتين التي انقضَّت على قلبه سهاماً كالشهب.

وفي قصيدة أخرى يفصح عن حقيقة هواه وحدود تضحيته للحبيب واصفاً ما يلقاه من تباريح بعيداً عن تلك الأوصاف الحسية القريبة في أبيات يقول فيها:[2]

لها في القلبِ ما تهوَى		ولي أنفاسُ ناياتي
لها الأحلامُ مشرقةً		ولي شوقي وآهاتي
فكم هامتْ بها روحي		وكم طافتْ بها ذاتي

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

أُضيءُ حياها حُباً وتطفئُ ضوءَ مِشكاتي
وأغفو فوقَ أشواقي وتغفو فوقَ أناتي
تُعانقنـــي تباريـــحي فتسخرُ من صباباتي
لها قلبي وما هَوَى ولي قلمي وأشتاتي

والفارق بين الأبيات في هذه القصيدة والتي قبلها يظهر في جانب واحد مع اتفاقهما في المعنى العام، وجانب ذلك الاختلاف يكمن في طريقة التصوير؛ ففي أبيات القصيدة الأولى صوَّر تباريحه عن طريق تشخيص معاناته المتمثلة في مفاتنها الحسية، أما أبيات القصيدة الثانية فقد صور فيها معاناته عن طريق التشخيص المعنوي لما يلقاه متجنباً الوصف الحسي، وهذا الجانب الأخير هو الغالب في شعره الغزلي، وهو ما يمكن أن يُعد ظاهرة عند الشعراء الرومانسيين الذين يشخصون معاناهم الغرامية تشخيصاً روحيا.

ويمضي في قصائد أخرى مفصحاً عن تأثير الهوى في قلبه المفتون دون أن يمنعه غرامه الفتيُّ من البوح بآلامه والتصريح بما يتلجلج في خاطره من آلام قيده الثقيل، خاصة عندما يحس بقوة الطرف الآخر، يقول في قصيدة (الرحيل إليها):(1)

مَا شِئتَ بالقلبِ فَاصْنَعْ أيها الرشأُ فيكَ الرحيلُ ومنكَ الرِّيُّ والظمأُ
لَمّا خطرتَ أحلْتَ الكونَ أُغنيةً خضراءَ تشدو بها الأطيارُ والكلأُ
فبتُّ مُرتحِلاً في إثرِكُمْ فرِحاً والقلبُ في أفْقِكمْ كالطيرِ يجترئُ
مرَّتْ عليه شهورٌ باتَ يُنكرُها يشكو عذابَ الجوَى والعمرُ ينطفئُ
وهدَّتِ الريحُ ما يبنيهِ منْ أملٍ وخلَّفَتْهُ نؤوماً عيشُهُ خطأُ
إن حاولَ العزفَ لم تقدِرْ أناملُهُ وخانهُ اللحنُ حتى أَزَّهُ الصدأُ

(1) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

فها هو مع إفصاحه عن تأثير الغرام في وجدانه يشكو لمحبوبته فرط عنائه وثقل قيده الذي ما كان ليصرَّح به لولا تداعيه المفتعَل أمامها نتيجة جبروتها الذي أعجزه عن إخضاعها، فهو يسلبها فخر ذلك التأبي من جهة عدم التكافؤ.

وإلا ما كان ذلك الافتعال سريع التحول إلى النقيض المغاير، وذلك عندما نراه ينتهج نهج عمر بن أبي ربيعة[1] في الغزل والتشبيب، وادِّعاء تعرض النساء له، وطلبهن إياه، فها هو يصور مثل هذه المواقف بطريقة مشابهة في قوله:[2]

وقالتْ بثينةُ: ما لِلفتَى	أَراهُ بِــكلِّ أَوانٍ هُنا؟
يسيرُ ورائي بوجهٍ صَبوحٍ	يضوءُ على مقلتيهِ السَّنا
وأسمعُ منهُ رقيقَ الكلامِ	بأني هواهُ وأني المُنَى
فأشعُرُ بالنارِ في وجنتيَّ	ويخفقُ قلبي إذا ما دنا
ويرقُصُ شَعري جَموحاً فتياً	ويُرْبكُ خطوي إذا ما رنا
ويَقصُرُ خَطوي رويداً رويداً	إذا لاح بيتي على المُنحنَى
وأَجلسُ أَرسمُ فوقَ كتابي	بعقلٍ شَرودٍ زهورَ الجَنَى
أحقاً أثرتُ لديهِ الفؤادَ	وصرتُ الحبيبةَ والسوسنا؟
وأمضي أَعُدُّ حِرابَ الثواني	لأسمعَ في الصبحِ حلوَ المنى

واختلافه مع ابن أبي ربيعة ظاهر في تلك الأبيات؛ وذلك عندما ذكر في أولها على لسان فتاته (بثينة) متابعته لها وتغزله بها، ثم سار بعد ذلك على نهج ابن أبي ربيعة عندما جعل الأمر يعود لصالحه في آخر الأبيات؛ حيث إن متابعته لها وتغزله بها وتأدبه معها جعل (بثينة) تفعل بعضاً مما كان يفعله؛ فقلبها أصبح يخفق إذا رنا إليها، وخطوها يتقاصر عندما تدنو من بيتها، وهي بين هذا وذاك تسائل نفسها عن تملكها لهواه كما أنه تملك هواها.

(١) أبو الخطاب عمر بن عبدالله بن أبي ربيعة المخزومي القرشي (٢٣–٩٣هـ)، أحد أرق شعراء الغزل في عصره، وأشعر القرشيين، توفي في البحر غرقا. (الأعلام: ٥/٥٢)

(٢) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤٠٩هـ، صـ: ٨٠.

ونلحظ على الشاعر في أبياته تلك محاولته لتوظيف فكرة تراثية أعجبته في شعر ابن أبي ربيعة، دليل ذلك اختلاف أبيات غزله عن هذه الأبيات ونهجها، مما جعل النهج الأخير محدوداً في شعره، ودليل آخر قد يكون أظهر وأوضح، وهو اختيار اسم (بثينة) عَلَماً لفتاته —وهذا الاسم لا تخفى إيحاءاته التراثية— على ندرة ذكره لأسماء من يتغزل بهن.

وفي مشهد آخر، ولكن بثقة تفوق ثقة ابن أبي ربيعة يقول:(1)

قالت رفيقاتُ ليلى	والغمزُ في الناظرَينِ:
ماذا جرَى لفتاها	اَلأخضرِ المُقْلَتَينِ؟
تُراهُ هامَ بأُخرَى	وَرَاعَ لَيلَى ببَينِ؟!
ردَّتْ عليهِنَّ ليلَى	والوردُ في الوجنتَينِ:
ما بينَ قلبِ حبيبي	هوىً عميقٌ وبَيني
فما تُرِدْنَ بهذا؟	هواهُ ملءُ اليدَينِ
وإن تناءى بعيداً	وباعَدَ الـــخطوَتينِ
أنا أُعيدُ حَبيبي	قَهْراً بألحاظِ عَيني

وهذه الثقة البالغة التي أحستها الحبيبة في نفسها نابعة من ثقته بنفسه، فهو يُبدي الصدود واثقاً أن حبيبته لا غنى لها عنه، وبذلك تكون انعكست النظرة كما عكسها ابن أبي ربيعة في بعض أشعاره، ولكنَّ عبث شرف أكثر طرافة، وأجمل رونقا، لأنه جعل القصيدة معرِضاً لمحاسنه، ومجالاً لدفاع محبوبته عنه وعن هواه، وهو مجرد سامع لم ينزل بنفسه إلى مستوى الرد، ودفع التهمة.

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

ب – الحنين :

للحنين في أشعار عبداللّه شرف أصداء مُدَوِّية، فهو يجعل من ذكرياته ملجأً للهروب من واقع يفر من معايشته أحيانا، وإن كان صدى هذا الواقع في أحيان كثيرة أخف عليه من تلك الذكريات التي ليست أحسن حالاً من واقعه.

وهو لا ينكر ذلك الهروب الذي يستله مما هو فيه لينسى عالمه الحقيقي الذي طالما بحث فيه عن سبل فرار مختلفة، يقول في إحدى قصائده متحدثاً عن قلبه المحطم الهارب، ومخاطباً عاذله الذي أثقله بالملام والتعنيف:[1]

ماذا يَخافُ؟ ولم يظفرْ بأمنيةٍ ... يَحيا عليها ويَخشَى فَقْدَها وَجلا
فلْتترُكِ القلبَ يحيا في الهوَى زمناً ... علَّ الزمانَ يُزيلُ الهمَّ والشُّغُلا

ومع ذلك الهروب الذي جعل الحنين وسيلته يقع أحياناً فيما هرب منه، فها هو يخاطب ذلك العاذل في القصيدة نفسها معترفاً بتمكن الغرام من قلبه بعد أن كان لا يحسب لذلك حسابا:

يا عاذلَ القلبِ لا جدوَى بتذكرةٍ ... شَبَّ الغرامُ وأضحَى قاهِراً بَطَلا

كما أفصح في موقف آخر عن أثر الحنين والذكريات في نفسه الأسيرة، ومفهومهما الذي توصل إليه من خلال تجاربه بقوله في قصيدة (الذكريات والصدى):[2]

حسبي التذكرُّ في الحياةِ وسيلةً ... تمحو عن القلبِ الذي يُصمينا
فالذكرياتُ صدىً ليومٍ قد مضَى ... حَسْبُ المُعَذَّبِ أن يكونَ أَمينا

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) السابق.

ولذا فإن شعر الحنين بمقدوره أن "يكشف عن صدق التجربة الإنسانية حينما توقظها الذكريات الماضية في مراتع الأنس وأحاديث الذات"(١) ليظل الحنين في شعر شرف سجلاً حافلاً بأبعاد معاناته، وليظل أيضاً نافذة تطل بنا على ماضٍ طالما رنا إليه، أو حلم به.

وعبداللّه شرف قد يكتب عن معاناة ليخرج من أخرى، فهو قادر على التكيف مع آلامه إذا اختلفت أجواؤها، وإذا كان شعر الحنين "نوعاً من الفرار من الواقع الأليم"(٢) ففي الماضي بشتى صوره عند الشاعر مندوحة للتخفيف من حدة بُرَحائه وآلامه.

ونستشعر حقيقة المعاناة وتلهفه إلى الماضي مع ما فيه من مرارة في مثل قوله:(٣)

ذِكْراكِ أشعلَتِ الفؤادَ حنينا	فانْسابَ شِعْراً تارةً وأنينا
أرنو إلى الأفُقِ المُنَوَّرِ علَّني	أَلقَى به خَفْقَ الخُطَى يأتينا
وأظلُّ أُنشِدُ للطيورِ ملاحناً	تحكي أريجَ الوردِ والنسرينا
كنَّا وكانَ العمرُ محضَ سعادةٍ	واليومَ ألوانَ الأسَى يَسقينا
يا ذكرياتِ السعدِ طوفي واملئي	كأسي بفيضٍ منكِ قد يُروينا
كم ليلةٍ قد كنتُ فيها فارساً	والحبُّ من ليلايَ كان مكينا
يا ليتَ شِعري هلْ نعودُ فنلتقي	بَعْدَ التفرُّقِ والهوَى يُعطينا؟
وإذا التقينا هل تعودُ سعادةٌ؟	كم قالَ قلبي هاتفاً: آمينا

فالذكرى أضرمت نار حنينه، وتطلعه إلى الماضي جعله يشدو حيناً ويبكي حينا؛ يشدو لتلك السعادة، ويبكي على ما آل إليه الحال، ومع ذلك لا ينقطع رجاؤه، فهو ما زال يرتقب عودة ذلك الماضي السعيد.

---

(١) "الاتجاه الوجداني في شعر بدر بدير: دراسة موضوعية وفنية" د. حسين علي محمد، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد: ١٩، ١٤٢١هـ– ٢٠٠٠م، ص: ٣٧.

(٢) "الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث" د. ماهر حسن فهمي، معهد البحوث والدراسات العربية– القاهرة، ١٩٧٠م، ص: ١١٨.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

وفي خضم آماله وتطلعاته لماضيه ينسى كل ما لاقاه من نعيم، وكأنه لم ينل من دنياه سوى نظرة عابرة من حبيبة كانت هواه، فلا تدري هل هو يحن إلى ذكريات ذلك الماضي؟ أم إنه يحن إلى محبوبته؟ ولنتأمل قوله في قصيدته (هل تذكرين؟):[1]

ما زالَ يرجو السَّعْدَ في ناديكِ ... قلبٌ رأى كلَّ الملاحَةِ فيكِ
لم يُدرِكِ الأفراحَ إلا مرةً ... يومَ التفتِّ إليهِ دونَ شريكِ
أَذَكَرْتهِ يشدو بألحانِ الهوَى ... شعراً ويُفني العمرَ كي يُعليكِ؟
هل تذكُرينَ؟ لقد تفرَّقنا فما ... بالُ الفؤادِ على النوَى يَفديكِ؟

فلا نكاد نعرف مبتغاه من ذلك الحنين: هل كان يبحث عن السَّعْد الذي كان يجده مع محبوبته؟ في حين أنه لم يدرك فرحاً في حياته غير مرة، وذلك عندما التفتت محبوبته إليه، أو أنه يبحث عن محبوبته التي ستكون سبباً لوجود السعْد في دنياه؟ أو أنه يرجو من محبوبته أن تعيد إليه سعْده برأفتها به؟

هذا الحنين المضطرب يدفعني إلى القول بأن الشاعر لا يحن إلى ماضٍ حقيقي، إنما جل حنينه يدور حول واقع يرجوه، ومثالية يتمناها.

وربما يلقي الشاعر على الزمان لومه عندما يسترجع الماضي البهيج ليجد نفسه بعد ذلك الماضي وذكرياته أسير أوهام حائرة تعلق بها زماناً ثم أفاق منها، ولكنه لا يستطيع النظر إليها من واقع متعقل، بل ينظر إليها من منظاره الحالم ليستعيد بذكرياته ما كان يصبو إليه في ذلك الزمان، يقول:[2]

سأذكرُ أيَّامنا الماضياتْ ... وآمالَنا الحُلوَةَ الباسماتْ
وضمَّةَ أنظارِنا الحائراتْ ... وخطوَكِ كالحُلْمِ في الأَرْبعِ

***

سأذكرُها بسمةً في الشفاهْ ... وذكرَى غرامٍ وبُقيا حياهْ

(١) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ١– ٢، يناير– فبراير/ ١٩٨٢، ص: ٣٥.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٩م، ص: ٥.

تولّى معَ العُمْرِ واضيعتاهْ وعشتُ أناجيهِ في أدمعي

***

عهودُ غرامٍ طواها الزمانْ وفرحةُ عُمْرٍ تولَّى وكانْ
فيا ضيعةً للأماني الحِسانْ تولتْ هباءً ولم تَطْلُعِ

آمالهما الباسمة، ونظراتهما الحائرة، تركت له بسمة في شفتيه لن تضيع منه كما ضاعت أمنياته، ولكن ذلك الحنين الذي ترك فيه بقيا حياة ثناه عن البحث عن أمل جديد، فهو بين مسترجع لتلك الذكريات، وبين مستسلم لواقع فُرض عليه، وهو في كلتا الحالتين لا يجد بُدّاً من الحنين الذي ينقله إلى أجواء يجد فيها أُنسه؛ ففي استرجاعه للذكريات ينسى واقعه، وفي استسلامه لواقعه ينسى ماضياً سيحن فيما بعد إليه.

وهو يقر بذلك ويعترف، فذلك الحنين الذي يأخذه لماضٍ تحمله إليه الأوهام سبق أن قال عنه:(1)

يحوطني الحُلْمُ والأوهامُ تحمِلُني وطائرُ الصدرِ بالآمالِ يلتحفُ

بعد هذا الاعتراف يقول في القصيدة نفسها مقرراً ما سبق من عنائه المستمر في كلتا حالتيه:

إني لأعجَبُ كيفَ القلبُ في وَلَهٍ بعدَ المشيبِ إلى الأحلامِ ينعطِفُ؟!
الوجدُ يوقِظُهُ والحبُّ يُلهِمُهُ والنورُ يَغمُرُهُ والكفُّ يرتجِفُ
وكانَ في كِنهِ راضٍ بما اختَلَجَتْ بهِ الجوانحُ لا همٌّ ولا دَنفُ
قريرُ عينٍ رأى في النومِ بُغيتَهُ وعاشَ بالأمسِ لا فِكْرٌ ولا أَسَفُ

فهذا إقرار منه يبين أن حالتيه لا تخلوان من عناء، ولكن الشاعر يرى في أحيان أن شيئاً أهون من شيء، ولذا قد يجد في حنينه ما يسليه عن واقعه، فيسرج حينئذ جواده منطلقاً إلى ماضٍ يعلم أنه لا يختلف كثيراً عن حاضره، ومع كل هذا لا يريد أن يخرج من

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

تجاربه صفر اليدين، بل يريد أن يستبقي الذكرى التي قد تبعث الأمل يوماً ما، يقول في إحدى قصائده:[1]

تعالي.. زورقُ الأيامِ يَجري   وكيفَ يَغُضُّ عن مجراهُ طَرْفُ؟
خُطانا في حنايا الأرضِ ظِلٌّ   وإنا في كتابِ الأرضِ حَرْفُ
فكوني في المدى لحناً وذكرى   وأنفاساً لها الأنسامُ تَهْفو
فإنْ ذابَتْ أمانينا هباءً   فقد عِشنا وفي الأنفاسِ لُطْفُ
وإن سَقَطَ الشراعُ فقدْ كفانا   بأنا في بحارِ الذكرِ نَطفو

يكفيه من تلك التجربة ما أفاده من بصيص أمل أعاد إليه اتزانه، فما كان يُشجيه ويُبكيه تحوَّلَ مع الأمل لصالحه.

ويبلغ به الأمل منتهاه عندما ينادي حبيبته لتشاركه نظراته المتفائلة، ثم يدعوها بعد ذلك إلى ما كان غائباً عنه في معظم قصائد حنينه، يقول في القصيدة نفسها:

تعالي نملأ الدنيا رُواءً   ونَصدَحُ بالغناءِ ولا نَكُفُّ
ونبسِمُ إن بدا في الأفْقِ غَيمٌ   فَبَعْدَ الغيمِ وجهُ الكونِ يَصفو
تعالي نملأ الدنيا حَناناً   وفوقَ مرابعِ الإيمانِ نَغفو

هذا هو عبداللّه شرف الذي تتنازعه أحاسيس مختلفة، فطوراً يبلغ به اليأس منتهاه فيخيم عليه بدياجيره، وطوراً يجنح إلى نظرة أكثر تفاؤلاً فيرضى بما هو فيه، ويسلم الأمر إلى خالقه —سبحانه— ليأخذنا معه إلى عالم أرحب، وأفق مفعم بالإشراق والأمل.

وما الحنين الذي ينساق إليه طوعاً حيناً، وقسراً في أحيان أخرى إلا سبيل من سبل الخلاص التي يجد فيها راحته وطمأنينته، حتى لو كانت تلك الذكريات أشد وقعاً عليه من حاضره.

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

ج – الشكوى :

وبها يعبر الشاعر عن شعوره بالظلم، أو فقدان العدالة، أو السخط، مثلما يعبر عن مطالبته بالإنصاف والعدل.[1]

وشعر الشكوى لدى شرف كثير التشعبات والمسالك، فما إن تضع يدك على باعث تنفجر لأجله شكواه حتى تجد بواعث أخرى؛ منها ما هو متصل بالباعث الأساس، ومنها ما هو منبعث من روحه الوجلة التي قلَّ أن تستقر على حال.

"وعبداللّه السيد شرف بهذا شاعر قلق يكشف عن معاناته مع القيود في وضوح شديد... أملاً في الخلاص والانطلاق بعد أن طرحته عاهته قعيدا"،[2] وما عاهته تلك التي لازمته جسداً وروحاً إلا مثال قوي وواضح على ترسخ جذور الألم في نفسه، مما جعل كل أنة يصدرها، وكل دمعة يذرفها امتداداً لتلك المعاناة التي أطال فيها أنينه، وأكثر فيها شكواه، ومن أجلها اختلق عوالم أخرى من المعاناة قد يظن البعيد عنها أنها مستقلة بذاتها عن أي معاناة، وما هي في الحقيقة سوى رؤى مستنسخة من رؤيته الأم حول عاهته، وإلا لما وجدناه في كثير من أشعاره يستلهم من عاهته الغزلَ والحنين، ثم يفر منهما إلى تأملاته للطبيعة، ليستلهم منها نماذج يرى فيها الانطلاق والحرية.

نخلص من هذا إلى أن أبرز بواعث الشكوى في شعر شرف ما كان متصلاً بعاهته، وقد تحدث عنها في قصائده ملقياً باللوم على زمانه الذي تركه مكبلاً بقيود سودت الدنيا في ناظريه، حتى أصبح عاجزاً عن كل شيء، هكذا عبر عن حاله تلك في قصيدة حاور فيها لائمته العَجُول:[3]

أَطيلي ما بدا لكِ في ملامي ... فَما أَخشَى الملامَ معَ السَّقامِ
تحملتُ الأسَى عُمْري فقلبي ... تحصَّنَ في دروعٍ من سهامِ

---

(١) يُنظر: "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية" أميل يعقوب وآخران، ص: ٥٨.

(٢) "شعر ذوي العاهات في الأدب المصري الحديث" علي مطاوع، ص: ٣١٥.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

ألامُ! وهلْ يُلامُ سوَى زمانٍ تفنَّنَ في الخصامِ والانتقامِ؟
لقد أَودَى بما مَلَكَتْ يميني وقيدَني لِيكبَحَ مِن زمامي

فالشاعر لن يجدي معه اللوم، لأن المصاب في رأيه أجل من أن يخففه ملام، وهو يريد من لائمه أن يوجه ملامه إلى الزمان الذي أضاع أمانيه وحدَّ من انطلاقاته.

وموقفه من زمانه ناتج عن صراع ثم يأس، فالشاعر يَذْكر أنه تحمل وصبر، ولكن الزمان لم يقدر له ذلك، بل أصبح يتعامل معه تعامل المعاند، يقول في القصيدة نفسها:

رأيتُ الدهرَ كبلني بقيدٍ تَغَلْغَلَ رغْمَ سعيي للعِظامِ
ولّما طالَ صبري زادَ غيظاً وأَمْعنَ في العنادِ وفي الخصامِ
وأَسْلَمَني إلى نومٍ طويلٍ كشأنِ الطفلِ من قبلِ الفِطامِ

يُلحظ في هاتين المقطوعتين أن الشاعر ينظر للزمان والدهر نظرة الخصم للخصم، وأنساه اليأس أن قضاء اللّه وقدره فوق نظراته تلك، ونحن وإن اختلفنا مع الشاعر عقدياً في نظرته للزمان والدهر نقف معه جنباً إلى جنب في معاناته التي قَصُرَ عنها علمه بحكمة اللّه -سبحانه-، ولم يعلم أنها هي التي صنعتْ من أساه ونحيبه أنغاماً شجية ربما لا يقوى على عزفها سواه.

وفي مواضع أخرى يمضي الشاعر واصفاً في استسلامٍ قيدَه الثقيل، دون أن يُلقي باللائمة على أحد، وكأنه يعرض معاناته عرض اليائس من كل شيء، يقول:[1]

ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خَطَرَتْ؟ وهل تُفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟
الآنَ أجنحتي قد غالها شجنٌ ولا يُطالُ المَدَى من غيرِ رفّاتِ
لم تَبقَ إلا ذُبالاتٌ فَوَا أَسفي ماذا أَفدتُ سوَى بعضِ الجذاذاتِ؟

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

إننا نرى في الأبيات السابقة نوعاً من التسليم الممزوج باليأس والأسف مقارنة بالمقطوعتين السالفتين، ولعل تأقلمه النسبي مع عاهته وعلمه بعجز الثوران عن تخفيف معاناته كان له أثر في هذه المسحة المعتدلة نوعاً ما في هذه الأبيات.

وفي أحيان ينظر إلى قيده نظرة واقعية، ويشكو من آثار عجزه حسيّاً لا روحيا؛ فهو يتبرم من عجزه عن السير، ويتضجر من ملل مَن حولَه منه بسبب حالته، يصف كل هذا في حديثه عن ركب مسافر فاته، ولم يستطع مشاركتهم السفر في قصيدة (موكب الشعراء):[1]

هل عندَكُمْ في بهيمِ الدربِ تعزيةٌ؟	زادَ الشقاءُ وملَّ الأهلُ والجارُ
يا موكبَ النورِ بعضاً من نضارتِكُمْ	ما في الطريقِ لنا نورٌ ولا نارُ
بعضَ العزاءِ فإنا ليسَ يَشغلُنا	إلا حَواجزُ تُقصِينا وأَسْوارُ
لولا الذي صارَ مِن قَيدٍ يُكبِّلُنا	ما فاتنا الركبُ إن القيدَ جَبّارُ

فهو يلتمس من ذلك الركب مواساته في نفسه التي زاد عليها عناء النظرات من القريب والبعيد، وكذلك يرجو منهم عذره في ترك صحبتهم لعجزه عن ذلك، بسبب قيده القاهر الذي حال بينه وبين صحبتهم.

وعقدة القيد –كما استعرضتُ– في شعر شرف تتنامى حيناً لتصل إلى ذروة الشقاء الروحي، ويهبط مستواها حيناً إلى حد المعقول لتدور في أطر حسية، وتلامس الواقع الصحيح.

وهذا يعود إلى الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فمن أفق إلى غور، ومن قنوط إلى اعتدال.

ومن عقدة القيد إلى عقدة التشاؤم والقلق، فقد يبلغ اليأسُ بالشاعر منتهاه، فيشرد ذهنه إلى عالم الأوهام والأحزان، ثم ينتقل إلى أقسى درجات الشك والحيرة، ويعيش في

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

عالم الأموات، ويتخيل أنه بين القبور، نلمس هذا في حواره مع نديم له في قصيدته (يا نديمي):[1]

يا نديمي إن تَعُجْ يوماً على قبري ترحَّمْ
أو تَجِئْ ذكرَى أمانينا المواضي فتبسَّمْ
كم سعينا نَبلُغُ الآمالَ في الدنيا وننعَمْ
وانتهَى عُمري هباءً فاطرُدِ الأحزانَ واغْنَمْ

***

يا نديمي لم يَعُدْ في الكأسِ شيءٌ من شرابْ
لم تعُدْ إلا البقايا لم يعُدْ إلا السرابْ
فاترُكِ الذكرَى تُخفِّفْ بعضَ أوهامِ العذابْ
ولتزُر قبري لعلي مِن سنا رؤياكَ أَنعَمْ

لقد كان الشاعر في عالم آخر يصارع فيه نفسه، وما أفاق من تلك الغيبوبة حتى بدت معالم الحيرة في قصيدته التي "يشيع فيها الحزن والتشاؤم بالرغم من دعوتها للتماسك والصلابة".[2]

وقد خيلت له تلك الحيرة بإيحاءاتها أنه في عالم الأموات، فراح يطلق شكواه المُرة، ويبوح بآلامه التي ثَقُل عنها صدره المحمل بأنواع الهموم، ناعياً أمانيه التي ضاعت بين الخوف والحرمان.

وهو بين اليأس والحيرة يدعو نديمه إلى التماسك، ويطلب منه أن يأخذ من حياته عبراً قد تجنبه تجارب مريرة كتجاربه التي عاناها، وهذا الانتقال من حديث الذات إلى حديث النديم وتوجيهه يمكننا أن نستشف منه سيطرة المشاعر الحانية على أنين الشاعر الباكي، مما غلَّب جانب العطف والرحمة على جانب البكاء والشكوى في بعض مقاطع القصيدة.

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٣.

(٢) "الورد والهالوك" د. حلمي القاعود، ص: ١٣٥.

وتطول به الشكوى في مواقف أخرى عندما يطلب منه اللوام البعد عن اليأس، والتخفيف من الشكوى متجاهلينَ حاله ودواعي شكواه، كقوله:[1]

أنا الجَوعانُ والعريانُ
والمشحونُ بالصمتِ
أُقَضِّي الليلَ في أَلمٍ
أُجالِدُ بالرضَى مَوْتي
شكوتُ فقيلَ: لا تيأسْ
وَأَشْعِلْ بالرِّضَى المصباحَ
يَغْدو الكونُ أنواراً
ويسري الدفءُ في البيتِ
وكيفَ أُضيء مصباحي
ومصباحي بلا زيتِ؟!

إجابة مقنعة لشاكٍ مثلِه؛ إذ كيف يواجه آلامه تلك، ويخفف من شكواه المرة بعد محاولات اعتراها الإخفاق؟ وكيف يستطيع إضاءة مصباح تفاؤله ومصباحه بلا زيت؟!

ومن ضروب الشكوى في شعر شرف الشكوى من الغرام والهوى، فما يفيق من سكرات الحب إلا ويجد قلبه محطماً وروحه ذابلة.

فعبر تساؤلات وجهها إلى قلبه الجريح.. يقول عن تلك التجارب الغرامية التي آلت إلى عناء:[2]

كيفَ انفلتَّ من الأضلاعِ في نزقٍ — أقضَّكَ الصمتُ أم قد غالَكَ الشغَفُ؟
تروحُ تنسجُ أوهاماً تعانِقُها — وتتبعُ الوهْمَ في شوقٍ وتنعطِفُ
أمَا خبرتَ الهوَى يوماً على مِقَةٍ — ودُرْتَ في عَرَصاتِ الحبِّ ترتشِفُ؟

---

(١) المقطوعة من كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

(٢) مجلة الفيصل، العدد: ٢٢٣، محرم/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠٧.

حتى انتهَى العمرُ لا ماءٌ ولا وَسَقٌ وعُدْتَ بَعْدَ السُّرَى عُريانَ ترتجِفُ
لا شيءَ غيرُ خيالٍ نبضُهُ أَلَمٌ وغيرُ ذكرى غرامٍ دمعُها يَكِفُ
فَعُدْ لِعُشِّكَ واقْبَعْ في مدارِجِهِ ورَوِّضِ النفسَ لا يغتالُكَ الأسَفُ
هيَ النهارُ وأنتَ الليلُ مكتئباً يا أيُّها القلبُ قلْ لي كيفَ نأتلِفُ؟

هكذا انتهت حكاية الغرام نهاية لم تكن في حسبان الشاعر، وهو لا يَعجب من ذلك، لأن البداية لم تقم على التكافؤ، فهي النهار المشرق، وهو الليل الكئيب.

ويزيد من تعنيف قلبه عندما يتأمل وضعه المقيد، فيطلب من قلبه أن يكف وينتهي، يقول:[١]

رعاكَ اللّهُ يا قلبي لقدْ أسرفتَ في الحُبِّ
تُقَضِّي العمرَ مأسوراً وتخشَى البعدَ في القربِ
فيا قلبي ألا تَصحو وتَسكنُ صامتاً جنبي

وقد يشكو صدود حبيبته والآلامَ التي تدمي فؤاده جرّاء هذا الصدود، كما في قوله:[٢]

تلهو وتَصخَبُ في دَلٍّ وإكبارِ ماذا فعلتَ؟ لقد حطَّمتَ أوتاري
أسرفتَ في الهجرِ لا سلوَى فترحَمَني ولا لقاءٌ بهِ تخضرُّ أشعاري
دُنيا من الوهمِ أبنيها وأهدمُها علّي أنالُ بها في العمرِ أوطاري
أحيا عليها ونارُ الحزنِ تُحرقُني والهمُّ والسُّهْدُ والآلامُ سمّاري
فارحمْ فديتُكَ ما في الصدرِ من ألمٍ يجتزُّ لحني إمّا باحَ قيثاري
صدٌّ هواكَ وآلامٌ مُبَرِّحَةٌ تُدمي فؤادي وتُشقيني بإيثاري
والعمرُ بعْدَكَ لا شيءٌ يُجمِّلُهُ إلا هواكَ وإلا فيضُ إصراري

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١٠، يناير/١٩٨٩م، ص: ٢١.

وقد يمزج أحياناً في شكواه بين طبيعة الهوى وما فيه من معاناة، وظُلْمِ مالكة هواه له، كقوله:[1]

يا حبيبي أينَ أيامٌ ملأناها نعيما؟
وأذعنا حبنا أنشودةً تجلو الغيوما
حبنا هذا الذي روَّى من العطرِ النسيما
هلْ تذكرتَ الأماني؟ كلُّها أضحتْ هشيما
كلُّها لم تُبْقِ حتى لمحةً في البعدِ تسبي

***

يا بهيَّ الحسنِ يا سحراً عن الأحلامِ يُنبي
يا أخا الآمالِ كم أسرفتَ في هجري وحربي
يا رفيقَ العمرِ إني لم أزلْ أحيا بدربي
زورةً تُحيي الأماني جُنَّ بالأشواقِ قلبي
لا وداعٌ يا نعيمَ الروحِ يا نوري وحسبي

وله كما لغيره من الشعراء الذين أدركهم المشيب شكاوى لا تنقطع، وبخاصة إذا كان الشباب والغرام في الكفة المقابلة، يقول في قصيدة (شكوَى):[2]

ولى الشبابُ ولا حبيبٌ مخلصٌ ... وأراكَ ما تنفكُّ عن دعواكا
كنا وولى العمرُ فاصبرْ جاهِداً ... هيهاتَ يجدي أو تنالُ مناكا
ما العمرُ من بعدِ الشبابِ سوَى قذىً ... فاقبَلْ مصيرَكَ لن يعودَ صِباكا
كانتْ ليالي العمرِ مِسكاً خالصاً ... واليومَ لاشيءٌ سوَى ذِكراكا
يا قلبُ أقصِرْ لا يُفيدُكَ في الهوَى ... ماضٍ فإن الشيبَ عنه نهاكا
عادتْ ليالينا صقيعاً بارداً ... واثّاقَلَتْ بَعْدَ الشبابِ خُطاكا

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

يا قلبُ ودِّعْ في سكونٍ عيشةً | قد عشتها قبْلاً فكانَ هَناكا
واستقبلِ الأيامَ في إدْبارِها | فالآنَ لا تُجدي الهوَى شكواكا

ويميز هذا النوع من الشكوى صدق التجربة، وتجربة الشاعر في شكوى المشيب تتكئ على جانبين كفيلين بتفرُّد تجربته الشعورية؛ ففراق الشباب جانب، والبكاء على الشباب الذي لم يُمتع به جانب آخر، وهذا يعني أن المشيب في رأيه مشيب روح لا مشيب جسد؛ إذ لا جديد طرأ عليه في مشيب الجسد.

ومن الضروب الأخرى في شعر الشكوى عند شرف شكوى الزمان والخوف من القادم الذي يرى سواده ماثلاً أمام عينيه.

تلك النظرة القاتمة التي غلبت على جوانب شكواه يستمدها من أَسْره الذي عاناه سنين طويلة، وفي كل حين يوجه اللوم إلى قلبه المتعَب، ويحمله تبعات مغامراته الكثيرة.

وفي واحدة من شكاواه يوجه خطابه إلى ذلك القلب طالباً منه الهدوء والاستقرار، بعد أن أثبتت له الأيام أنه عاجز عن غلابها، يفصح عن هذا في قوله:[1]

أما آنَ يا قلبُ أن تستريحَ | وأنْ تستقرَّ علَى مرفأِ؟
توالتْ عليكَ خطوبُ الحياةِ | وسارتْ خُطاكَ إلى الأسوأِ
فيا قلبُ ودِّعْ بقايا الرجاءِ | وودِّعْ حياتَكَ أَوْ فَارجئِ
تَشَكَّيْتَ عُمْراً فماذا أفدتَ؟ | فَبُحْ ما بدا لكَ أَو فاخْبَإِ
وناديتَ دوماً ألاَ مِنْ مجيبٍ | فعزَّ الشفاءُ كما ترتئي
فماذا إذنْ؟ قد فقدتَ المُعينَ | وتدنو المنيةُ فاسْتبرئِ
وراجعْ حياتَكَ واطوِ الكتابَ | على أمسِكَ الحالمِ الأضوأِ

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٥.

لقد أسلمته مرارة شكواه إلى اليأس، وماذا أفادته شكواه وقد كان لا يفتر عنها؟ يسائل قلبه عن ذلك، ليمسك ما بقي له من طيوف الأمس الجميل، ليعيش على صداها باقيَ أيامه.

ولكنَّ خوفه المستمر، وانعدام ثقته في زمانه يجوزان به مرحلة اليأس إلى ما بعده، فيخاف من القادم الأسود، ويفصح عن ذلك الرعب في آخر بيتين من القصيدة السابقة:

لقد غابَ نجمُكَ دونَ النجومِ	فيا ليتَ شعريَ مَن مُنْبئي
بما يحملُ الدهرُ بعدَ المشيبِ؟	وماذا يُخَبئُ لي موطئي؟

وتطول به الشكوى حتى تنعدم ثقته في شكواه، فيشكو الشكوى، ويبكي نفسه بكاء العاجز عن البوح الذي كان يأنس ببوحه عندما يهمس به في أذن ضميره، يقول:[1]

على الآلامِ كمْ عشنا سنينا	نطاولها ونحيا ظامئينا
وكمْ آثرتُ أن أحيا وحيداً	أُداري في الأسَى جُرْحاً مَكينا
ولمْ أَجِدِ الهناءةَ في زماني	وكيف ولم أكُنْ إلا طعينا؟
فقدتُ على الشبابِ سنينَ فَرْحي	وعشتُ أطالعُ اليأسَ المُبينا
وطال الهمُّ والأيامُ ترمي	مصائبَها ولا أَلقَى مُعينا
وكنتُ إذا شكوتُ مصابَ قلبي	وجدتُ الدهرَ زادَ لي الشجونا

ومن شكوى زمان نازعه سنين أنسه فتركه ظامئاً لا يعرف للهناء طعما، ينتقل بشكواه تلك إلى شكوى من نوع آخر، ولكنها شكوى أكثر اعتدالا، وطالما باح بها الشعراء، ومع ذلك لا يعفي الزمانَ منها، لأنها مسألة إنصاف وتقدير كما يراها في أبيات من قصيدة (غربة الأديب):[2]

هِيَ الأيامُ شيمتها العِنادُ	وَدَيدنُها التَّعَنتُ والفسادُ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مجلة المنهل، شعبان/ ١٤٠٧هـ.

تَروحُ على بنيها بالأماني وتغدو والشقاءُ لها حصادُ
تُخادعُنا لنضحكَ ثمَّ نصحو علَى وهمٍ يضيقُ بهِ الفؤادُ

ثم يسمو بشكواه عن البكاء والأنين مثبتاً مقاومته وصبره في شموخ لم نعتده في شعر الشكوى، يقول وقد تمثَّل غربته في العالم الكبير، واصفاً مواجهته صلفَ الحياة، وشظفَ العيش:

غريبٌ في الديارِ ولا رفيقٌ وحيدٌ في المُقامِ ولا ودادُ
وكمْ ضاقتْ عليهِ سبيلُ عيشٍ فلم يحفِلْ وظلَّ هُوَ الجَوادُ

نتيجة لما سبق من استعراض لأبرز ضروب شعره الوجداني الذي مَثَّل غالبية شعره المطبوع والمخطوط نصل إلى أن الشاعر في وجدانياته تلك ينطلق من مأساته الخاصة المتمثلة في عاهته، وقد صور من خلالها عوالمه المختلفة آسياً على حاله، وباكيا طموحاته التي طالما رنت إليها روحه الطليقة، فصورها في أشعاره تصويراً ماثلاً بين أسطره حينا، ومتوارياً أحياناً خلف حروفه الثائرة.

تلك العاهة التي منعته الانطلاق الحسي لم تمنع مشاعره انطلاقات أخرى، ليعوض في نهاية المطاف عن أَسْره الثقيل الذي عاناه طويلا، وقضى نحبه وهو بين قيوده.

٣ - الشعر التأملي :

وهو اتجاه ذاتي "يتضمن آراء قائله في الحياة والوجود"،[١] و"تتفرع منه الصور المختلفة لأشكال التعبير، وهو الصوت الخالد لأي فن من الفنون"،[٢] وقد نال في الشعر المعاصر مكانة كبيرة لا تكاد تخلو دواوين شعراء العصر الحديث منه، ولعل أقرب دلالاته وضوحاً أنه انعكاس لتأمل الإنسان في الحياة والطبيعة وما بعدهما.[٣]

والشاعر الحديث في تأملاته يستلهم مجموعة من الخواطر التي تلح عليه بأبعادها النفسية مولدة لديه انفعالات حائرة هو في الأساس لا يدرك جميع خلفياتها، فيبدأ بتحليلها وفق مفاهيمه الخاصة، ولذا فقد تتعدد مفاهيم شاعر عن شيء واحد عندما تختلف دواعي نظرته النفسية.

وللتأمل بواعث نفسية تدفع إلى "الانطواء على النفس والتعبير عنها في تجارب مختلفة من التأمل، تلفها أثواب من العاطفة: كالحسرة، والألم، والخوف، والتشاؤم".[٤]

وتبدأ رحلة التأمل عند عبداللّه شرف حينما يمنح عقله الحرية ليسبح في مدارات غير محكومة بنظام، فتحتدم حينئذ في داخله مشاعر ثائرة وأخرى أقل ثورة، لترتسم في نهاية المطاف ملامح تأملاته.

ومن هذا المنطلق نجد أن شعر شرف التأملي تتجاذبه نظرتان؛ الأولى مجردة تنظر إلى الطبيعة ومفرداتها وَفق تصور الشاعر الخاص لها، والأخرى فلسفية عميقة تتجاوز حدود الطبيعة إلى نظرة تُشكلها حالات نفسية صعبة يمر بها الشاعر.

---

(١) "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية" أميل يعقوب وآخران، ص: ٢٣٨.

(٢) "قراءات في الشعر المعاصر " أحمد مرتضى عبده، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص: ١٩.

(٣) يُنظر: "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث" أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط: ٧، ١٩٨٢م، ص: ٣٠١، وما بعدها.

(٤) "الشكل والمضمون في شعر إبراهيم بديوي" د. محمد علي داود، مطبعة الأمانة، ط:١، ١٤١١هـ، ص: ١٦٢.

أ – التأمل المجرد :

ويدور حول مظاهر الطبيعة وما تثيره في النفس من انعكاسات وخوالج وصور خيالية يرى فيها الشاعر أحياناً رموزاً لأشياء يجدها وأخرى يفتقدها.[1]

لقد كان الشاعر قديماً يَعرِض للطبيعة عَرْضَ الواصف المفتون بجمال مكوناهَا، وبديع حسنها، أما شعراء العصر الحديث وبخاصة الشعراء الرومانسيون فكانوا ينظرون إلى الطبيعة نظرة أعمق دلالةً من تلك النظرات.

والفرق بين شعر الطبيعة لدى الرومانسيين ووصف الطبيعة لدى الآخرين هو أن الأول يقوم "على تعبير الشاعر عن التجاوب الشعوري بينه وبين مظاهر الطبيعة"،[2] في حين يعتمد شعر وصف الطبيعة "على دقة الشاعر في تحديد الصفات الظاهرية لهذه المظاهر".[3]

ونظرات الرومانسيين إلى مظاهر الطبيعة تقوم على تأمل مفرداهَا، فكل كائن فيها له رمز يعبِّر الشاعر من خلاله عما في نفسه؛ فالطائر يرمز للحرية، والزهرة ترمز للبراءة والطهر أحيانا، والضعف وسرعة الفناء أحياناً أخرى، والبحر يرمز للعطاء، والموج يرمز للجبروت والقوة والخوف، والنهر يرمز للهدوء والقنوع، والسماء ترمز للرجاء، والليل يرمز للوحدة والانكسار، والنجوم ترمز للبعد، وقد يصنع الشاعر رمزه الخاص لمكونات الطبيعة الخاصة به، فيجعل من البحر الذي هو مصدر للعطاء عند الكثير من الرومانسيين رمزاً للظلم والخوف، ويجعل من النهر رمزاً للضعف والتقوقع، وهذا يعود إلى نفسية الشاعر وحالته التي يمر بها.[4]

---

(١) يُنظر: "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث" أنيس المقدسي، ص: ٣٢٣.

(٢) "التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث" د. عبدالمحسن طه بدر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـــاهرة، ١٩٩١م، ص: ٢٠٣.

(٣) السابق، ص: ٢٠٣.

(٤) يُنظر: "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" د. عبدالقادر القط، ص: ٣٠١– ٣٠٦.

وشعراء التأمل يفرون إلى الطبيعة هروباً من واقعهم بحثاً عن مظاهرها التي وجدوا فيها سحر الوجود، وجمال الحياة، مبتعدين قدر الإمكان عن صخب المدن وضجيجها.(١)

وكثيراً ما تعامل أولئك الشعراء مع الطبيعة على أنها كائن حي يناجونه ويناجيهم، فراحوا يجسدون في تلك الطبيعة "ملامح إنسانية، ويجعلونها تضحك وتبكي، وتطرب وتشقى، وتناجي وتشتكي، وتعاني وطأة الوجود وتغتبط به، فكأنها إنسان متكامل سويّ".(٢)

وأول ما يطالعنا من مظاهر الطبيعة في شعر شرف كائن حر افتقد الشاعر صفته في نفسه، إنه الطائر عصفوراً كان أو بلبلاً أو نورسا، فهو يغبط الطير ويتخذ "من غنائه دليلاً على سعادته بما هو فيه من حرية".(٣)

يقول في مقطوعة تأمل فيها عصفوراً طليقاً رأى فيه نفسَه الأسيرة بعنوان (العصفورة والأحلام):(٤)

عصفورٌ
يخرجُ من جلبابِ الكونِ
ويدخلُ في ملكوتِ اللَّهِ
يُقلِّبُ في أوراقِ جريرَ(٥)
وأحلامِ المُتنبي
وينوءُ بأوراقِ العشاق
... عصفورٌ
تنفلتُ الدُّنيا من عينيهِ
فما يبغي

(١) يُنظر: "من الأدب الحديث" د. علي علي مصطفى، دار المريخ، الرياض، ط:١، ١٤٠١هـ، ص: ٥٤.

(٢) "فن الوصف وتطوره في الشعر العربي" إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٧م، ص: ١٢.

(٣) "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" د. عبدالقادر القط، ص: ٣٠١.

(٤) ديوان مملكتان، ص: ٥٢.

(٥) مَنَعَ الاسمَ من الصرف ضرورة.

هذا المتسربلُ بالأحلام؟

لم يكن شرف في تلك المقطوعة باحثاً عن إجابة لسؤال لن يدرك مداه عصفور، ولكنه كان يبحث عن ذاته في ذلك العصفور الطليق، ليجد أن تشابهاً يجمع بينهما في كل شيء إلا الحرية.

وفي مشهد آخر يتأمل الشاعر عصافير طليقة مصرحاً بالفارق الذي لم يبده في مقطوعته السابقة، لنشعر معه بدرجة غبطته لها، يقول:(١)

المَدَى..
أجنحةْ
للعصافيرِ
تنثرُ أنغامَها الجامحةْ
والمَدَى..
للمساكينِ
تحضنُ أحلامَها المُطفأةْ

لقد حلق الشاعر مع العصافير بناظريه، ولكن سرعان ما ارتدَّ إليه طرفه وهو في مكانه، لأن ذلك المدى –كما ذكر– للعصافير فقط، وليس في إمكانه هو وأمثاله إلا الانطلاق بالأحلام، والتحليق بها في مدارات الخيال ليس غير.

وفي مقطوعة أخرى يسمو بنفسه عن غبطة الطيور في تحليقها، لأنه يرى أن الحرية وحدها غير قادرة على تحقيق أمانيه، فيتخيل أنه بلا قيود ويصور نفسه طائراً طليقاً ليحط بعد ذلك على ما لم يتحقق من أمانيه وأحلامه، يقول:(٢)

لا طائرُ الأيكِ قد أَنهى ترنُّمَهُ ... ولا أحسَّ بشدوِ الطائرِ الكلأُ
كمْ طافَ في الأفْقِ والآمالُ تحمِلُهُ ... وآبَ والحلمُ في جنبيهِ يهترئُ

(١) ديوان عبداللّه السيد شرف: ٣٤.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

سما بِهِ الصدقُ واسترقَى بدوحتِهِ لا الزيفُ مالَ بهِ أو غالَهُ الحمأُ
وكمْ تحامَى بدفءِ الحرفِ في زمنٍ عاثَ الغباءُ بهِ واستفحلَ الصدأُ
لا الحرفُ أجدَى ولا الإخلاصُ أنقذَهُ من مهمهِ التيهِ أو آسَى لهُ الملأُ
يا رحلةَ العمرِ كمْ مِنْ شمعةٍ ذَبلَتْ وما يزالُ الفتى في الوهمِ يختبئُ

لقد صور ذاته طائراً محلقاً في الفضاءات التي طالما حلم بالتحليق في أجوائها وغبط عليها الطيور، ولكن ما الذي أفاده بعد ذلك وهو ما يزال مُجَللاً بأوهامٍ ظنها آمالا؟

ولا تُفارق مظاهر الطبيعة الأخرى الشاعر في غالب أحواله، فهو يجد فيها المتنفس والراحة، ويستشعر معانيها في وجدانه، فيستعرضها في أوان وغير أوان، وهذا الشعور يدفعه إلى استحضارها في مناجاته؛ ليضمنها تباريحه عندما تَستقِرُّ نفسه، وتخيم عليها العوطف الهادئة.

فها هو يدعو حبيبته إلى تأمل مظاهر يجد فيها الهدوء والاطمئنان، لعلها تستحضر معه المشاعر نفسها:(١)

إذا ما سرتِ عندَ النيلِ في إشراقةِ الفجرِ
وأسمعَكِ النسيمُ العذْبُ أنغاماً من الطهْرِ
وغنَّى الطيرُ ألحانَ الهوَى العُذري
فبُوحي ليسَ غيرُ الحبِّ والأشواقِ في صدري
... إذا ما أورقَ الغصنُ
وضوَّعَ بالشذَى الزهرُ
وعادَكِ ذِكْرُ أيامي
... فعودي لا أزالُ هُنا
أَقصُّ على الرُّبى أَمري

---

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٤.

ورموز تلك المظاهر التي يعنيها الشاعر لا تكاد تخفى، فالسياق يدل عليها، والقرائن غير خفية، وهذا ما نلمسه جليّاً في تعامل الشاعر مع كثير من مظاهر الطبيعة في باقي شعره.

وفي قصائد أخرى يُكثر الشاعر من تناول مظاهر الطبيعة والتعامل معها قاصداً في الغالب رموزها المتعارف عليها عند الرومانسيين، وقد يذكرها عَرَضاً في إشارات دون أن يرمي إلى رمز ما، ولكنه يدور معها في أُطر الفقد والحرمان، والطموح المقيد.

وشعره الحر مليء بهذا النوع من التأملات، وربما عاد ذلك لحرية القافية فيه، وسهولة التعامل مع عدد التفعيلات في كل شطر.

وهناك جانب آخر يمكن أن نستدل به على كثرة شعره الحر في شعر الطبيعة وهو مبدأ التعويض، فالحرية الموجودة في الشعر الحر يُحِسُّ الشاعر معها بالانطلاق الذي حرم منه بسبب عاهته.

ومن ذلك الشعر الذي استعرض فيه بعض مظاهر الطبيعة ذات الإيحاءات الخاصة قوله:[1]

حينما ينسابُ ضوءُ الفجرِ
مُختالاً نديّا
وشعاعُ الشمسِ يَنسَلُّ
فتيّا
والعصافيرُ تُغني
هزَّها الصبحُ الجديدْ...
فأفيقي يا فتاتي ...
ذاكَ قلبي
... وإذا ما طَلَّ نُورُ الصبحِ
مِنْ بينِ شبابيكِ الأميرةْ...

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ١٩.

وعبيرُ الزهر يجتاحُ السكون

ويميلُ الغصنُ في دَلٍّ

على الغصنِ المجاورْ

... فأفيقي يا فتاتي

... ذاك قلبي

... وإذا شاهدتِ في الأفقِ

غمامهْ

... لا تخافي يا فتاتي

أو تقولي يومُنا يومٌ مطيرْ

إنما الصبحُ وليدْ

لسويعاتِ الجَهامة

فتعالي لا تُبالي

وانشُري الشَّعْر الجَمُوحْ

للرياحْ

فكل مظهر من تلك المظاهر التي تأملها الشاعر يكاد يستقل بذاته، وبعضها يتحد مع مثيله لتستقل معاً بمعنى خاص يرمز إليه وجدان الشاعر، فضوء الفجر، وشعاع الشمس، والصبح الجديد، ونور الصبح، كلها ترمز إلى الأمل الذي يتوق الشاعر إليه، والعصافير ترمز للانطلاق والحرية، وعبير الزهر يرمز للصفاء والنقاء، والغصن يرمز إلى الراحة والاستقرار، والسكون يرمز للخوف، والأفق يرمز للضياع، والغمامة في ذاك الموضع ترمز إلى الدمار، والرياح ترمز للقوة والعنف.

ويمكننا أن نربط بسهولة بين الحالة النفسية والمظاهر الطبيعية الموظفة معها من خلال معرفة ما وراءها، فالشاعر في المقطوعة السابقة تعامل مع مظاهر ترمز إلى الأمل والانطلاق والصفاء أثناء حديثه عن أجوائه الحالمة، ثم لجأ إلى مظاهر ترمز إلى التحدي والصمود والخوف عندما نهى محبوبته —وأظنها نفسه— عن الاستسلام لها.

دليل ذلك أنه في المقطوعة الآتية تجاوز مظاهر طبيعته الحالمة إلى مظاهر طبيعة أبيه الصلبة، في وقفة له مع آمال أبيه التي لم تتحقق على ما بذل من صمود ونضال، يقول:(1)

كانتْ آمالُكَ – حَقّاً –
لا تعترفُ بأيةِ حَدّْ
تتماوجُ في ذرّاتِ الريح
... وتشربُ من نبعِ الأفراحِ المُمْتدّْ
... كانَ الإعصارُ يُدَوّي يَقتلِعُ الجَذْرَ
وكانَ الصبرُ يَصُبُّ عليكَ الأمنَ...
فيبسمُ وجهُكَ
كانَ الجَزْرُ يُضاعِفُ مِنْ أَمواجِ المَدّْ

تلك المفردات قلَّ أن يوظفها في معرض تجاربه الخاصة، لأنه في حديثه عن تجاربه يتناول من مظاهر الطبيعة ما يفتقده ويرنو إليه؛ كالطيور، والزهور، والصباح، والأنهار.

أما تجربة أبيه الذي كان مثالاً للصمود والتحدي فذكر لها مفردات ناسبت معاناته التي حملت رموزها الخاصة بتلك التجربة المريرة.

وتوظيفه لتلك المفردات توظيف عفوي ينم عما في داخله من طموح أو ألم، دون أن يتكلف في تأويل مظهر وتحميله ما لا يحتمل.

---

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٤٦.

ب – التأمل الفلسفي :

يختلف التأمل الفلسفي عن المجرد في عمق النظرة وبعد التحليل؛ حيث إن التأمل "الفلسفي يتناول المجردات فيدقق النظر فيها إدراكاً لكنهها معتمداً في ذلك على التحليل العقلي"،[1] ولا يتقن "هذا اللون إلا شاعر فيلسوف متعمق، وصاحب أفكار خاصة".[2]

وتتحكم حالة الشاعر النفسية في التحليل العقلي قرباً وبعدا، ومتى زاد جنوح الشاعر عن الواقع وابتعد بنظراته عن حقيقة ما يُدرَك من الأشياء كان تأمله فلسفيا.

ولهذا النوع من التأمل مجال خصب في شعر شرف، فهو يتخذ من عزلته صومعة مغلقة يُطلق منها نظراته الخاصة، سواءً أكانت ذات صلة بمفردات الطبيعة أم بعيدة عنها.

ويعود سر تلك التأملات الفلسفية إلى نوع الحصار الذي يعانيه الشاعر، مما يضطره إلى البحث عن منفذ بين تأملاته في الكون والحياة والإنسان، وربما طال تأمله ذاته.

وتلك التأملات إن بدا عليها نوع من التمرد عند شعراء آخرين فإننا لا نكاد نجد في شعر شرف شيئاً من ذلك، إلا ماكان يدور حول ذاته اليائسة عبر تساؤلات مباشرة وغير مباشرة.

ويمكن الوصول إلى خلفيات تأمله ذاته من خلال مقطوعة صور فيها عزلته وعجزه وصبره في قصيدته (وداعاً رفاقي)، فها هو يقول وقد ملأ الظلام جوانحه:[3]

لكِ الليلُ يا نفسُ طالَ الطريقُ — وضلَّتْ خُطاكِ إلى المُنْحَدَرْ
تنادين مَن؟ ليس غيرُ السكونِ — وغيرُ العِثارِ وغيرُ الضَّجَرْ
أفيقي تحطَّمَ كأسُ الخيالِ — وصوَّحَ غصنُ الهوَى واندَثَرْ
على الرغمِ مني ومنكِ الشقاءُ — فثُوري كما شئتِ أين المَفَرّْ؟

(١) "الشكل والمضمون في شعر إبراهيم بديوي" د. محمد علي داود، ص: ١٦٢.

(٢) "المعجم المفصل في الأدب" محمد التونجي، ص: ٥٦٢.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

إنها زفرة ثارت بها تداعيات يأسه، فانطلقت صرخةً مدوِّيةً من أعماقه، ما لبثت أن ارتدت إليه ليعلن بعدها استسلامه، فلم يملك إلا أن يبحث عن حل آخر، يقول:[1]

تعالَي نضمدُ جُرحَ الهوانِ وجُرْحَ المُداوي الذي قدْ غَدَرْ
أفيقي وهيا لركنٍ قصيٍّ نُنادي بهِ الموكبَ المُنْتَظَرْ

إن هذا الحل نوع من الهروب الذي تعود الشاعر عليه في صراعه مع ذاته حينما يكون أعزل.

وفي موقف آخر يتأمل مقاومته لعوادي الحياة التي آلت في النهاية إلى خضوع، يقول عن ذلك متمثلاً جبروت المد وأمواجه:[2]

هُوَ المَدُّ يعلو
وها أنتَ تسمعُ زَقوَ العصافيرِ
تطلبُ دفئا
ورأسُكَ بينَ الذراعينِ
... ها أنتَ تحفِرُ فوقَ المياه
... وها أنتَ ترقدُ تُخفي الدموع
... وموجُكَ يا مَدُّ يعلو
فكيفَ يُغني كسيرُ الجَناحْ؟

يتأمل الشاعر المد وأمواجه مستدعياً مواقف من مقاومته لتلك التحديات، ولكن أمواج المد تطبقُ شفتيه، وتقهر مقاومته التي أسلمته مِن قبل إلى الوُجوم.

وقد يزداد به الجموح حينما يجهد في البحث عن الخلاص فلا يجد غير ما قُدِّر له، فيلزم الصمت ويكبح جماح تأملاته، يقول:[3]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٨.

(٣) ديوان: الحرف التائه، ص: ١٩.

انتظرْ.. لا أنتظرْ

انتظرْ.. أين المفرّْ؟

فالمساحاتُ انتظارٌ ليس يُحصيها النظرْ

فاهدأِ الآنَ استقرْ

كم أَضعنا في المتاهاتِ العُمُرْ

... طائري فامرحْ وغرِّدْ

وارتفعْ واهبطْ.. علَى صدري مقرّْ

إنما الدنيا قدرْ

كشفت مقطوعته تلك عن صراع مر به؛ فنفسه تأمره بالانتظار، وجموحه يأبى ذلك، ولكن سرعان ما يهدأ مسلماً بالقدر.

وفي مواقف أخرى يتجلى البعد النفسي للشاعر في تشكيل فلسفة ذات إيحاءات معاكسة، وذلك حينما تتنامى في عقل الشاعر معاناة الصمود والتحدي، فيبلغ التأمل ذروته تاركاً بصمة غير معتادة؛ فعندما كان شرف يسمع في الشدو نشيجا، ويرى في النور عتمة، نجده الآن يجعل للريح يداً عليه، بعد أن عصفت به مرات كثيرة، فها هو يقول:[1]

هِيَ الريحُ

تلكَ التي شكلتك

وأعطتكَ ثوبَ الشموخ

فكيفَ غزلتَ من الشدوِ

للريحِ

سوطَ العذابِ

ودرَّاعةَ التهلكةْ؟

(١) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٤٥.

فهو لا يريد أن يجحد فضل الريح عليه، ولا يريد أن يصورها رمز دمار، لأنه تعلَّم منها معنى الشموخ والكبرياء، ولأنها وهبته ما شحت به النسائم اللطيفة، ثم يندم على ما فعله بها في الماضي عندما استعان عليها بالشدو محارباً أعاصيرها، وناسجاً لها من ترنيماته سياط عذاب، وثياب هلاك.

ومن إيحاءات تلك الفلسفة تأمُّلُ الشاعر للحياة، وشؤونها معه وهو في غمرة أحزانه، فتنطلق رؤاه مصورة خبايا نفس حزينة يغلب عليها التشاؤم والقلق، يقول مخاطباً نديمه:[1]

يا نديمي عمرُنا وهمٌ ودنيانا سرابْ
لم نجِدْ إلا شجوناً في شجونٍ في مُصابْ
فاطرُدِ الآلامَ قدْ أَنهيتُ أيامَ العذابْ
واحبِسِ الدمعَ فإن الموتَ للمحرومِ أَكْرَمْ

***

يا نديمي ليسَ في عُمْري هناءٌ أو حنانْ
حطَّمتْني حَيرتي الحمقاءُ وازدادَ الهوانْ
عشتُ في الشكِّ ولم أُدرِكْ على رغمي أمانْ
فلتعِشْ بعدي على الذكرَى فكمْ في الذكرِ مَغْنَمْ

نظراته تلك تكشف أبعاداً نفسية شكلت في ذهن الشاعر خيالات وأوهاماً فاضت بها قريحة لم تستطع المقاومة.

ومما يستوقفنا من تأملاته تساؤلات حيرته، وأسرار لم تتكشف له عن الكون، والحياة، وبعض مظاهر الطبيعة، وذلك عندما يُطلق لعقله العنان محاولاً اكتشاف رؤى أخرى عن أشياء نراها في مفهومنا واضحة.

من ذلك ترجمته لرؤاه الخاصة على لسان عصفور غرير يحاور غصناً في أمور ضاق بها صدره الصغير، يقول:[2]

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٣.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

هَمَسَ العصفورُ يوماً يسألُ الغصْنَ النضيرْ
أيُّ سِرٍّ قد طوَتهُ الأرضُ من ماضي الدهورْ؟
أيُّ معنى لليالي في أساها والسرورْ؟

تساؤلات عامة لا تمثل أية أهمية لعصفور همه التحليق والشدو، ولكن الشاعر يجسد تساؤلاته في فلسفات بعيدة لا يحيط بها إلا عقل كعقله.

ثم ينتقل الشاعر من حيرته العامة إلى تفصيل بعض دواعيها على لسان عصفوره حول بعض مظاهر الطبيعة:(١)

حيّرتني همسةُ الأمواجِ للشطِّ الصبورْ
وشوشاتُ الريحِ للأغصانِ للزهرِ النضيرْ
كلَّما قلَّبتُ عيني ضِقْتُ بالسرِّ الخطيرْ
ضاعَ في التفكيرِ عُمْري واشْتَكَى عقلي الفتورْ

تشغل الحيرة بال الشاعر في أمر المظاهر، فهدير الأمواج في تأملاته همس، وأعاصير الريح وشوشة، وهو بين هذا وذاك يريد أن يكشف أسرار همسات الموج للشطآن، ويحرص على فهم وشوشات الريح للأغصان والزهور، وبعد أن تفشل محاولاته يقر بالعجز.

ويسترسل الشاعر مع عصفوره في تأمل صراع الإنسان مع دنياه مفلسفاً تأملاته إلى أسرار تبحث عن إيضاح، ولكنه يرجع دون إجابة شافية.

ومن الجوانب الإيحائية في مقطوعتيه نستطيع أن نلمس مدلولاً احتراسياً من خلال إلقاء الشاعر على العصفور تبعات تساؤلاته الغامضة، في حين أنه يعني بالعصفور نفسه.

(١) السابق.

وأيضاً يظهر جانب إيحائي آخر يتمثل في اختياره للعصفور دون غيره، ذلك الجانب يحمل في خباياه البراءة والوضوح والحرية، وهي ما يبحث عنها لذاته، وهذا الجانب ظهر كثيراً في تأملاته المجردة.

وإذا كان الطائر الطليق رمز حرية ونقاء في مفهوم الشاعر، فهو في أحيان أخرى يصمه بالسذاجة، لأنه لا يستطيع إدراك حقائق مختلفة يزعم الشاعر أنه يدركها، ولذا لا يلومه في مراحه وغنائه وخلوِّه من فلسفات لا تزال تثقل صدره:(١)

أيها الطائرُ
يا ضوءَ السماءْ
تملأُ الجوَّ مراحا
وتداني قبةَ الكونِ
وتشتاقُ بريقَهْ
أَترَى كنتَ تُغني
لو تَكَشَّفْتَ الحقيقة؟

أي حقيقة تلك التي تكشفت للشاعر ولم يخبر بها طائره لئلا يمنعه من مرحه وشدوه كما منعته هو؟

ربما كانت ضمن حقائق مختلفة أخضعها الشاعر لتأملاته الفلسفية العميقة في الكون والحياة.

وللصدى الذي يخلفه البعد النفسي على وجدان الشاعر تأثير قوي في تغير نظراته، وكثيرة تلك المواقف التي تبرز هذه التحولات، من ذلك فلسفته لحياة أخيه الإنسان حينما تأمل راعياً ألقى بالدنيا وراءه، وأقام مملكة من الأحلام لا يحكمها سواه، يقول شرف وقد استشعر معنى الحياة الحقيقي:(٢)

النجومُ التي بعثرتْها يداك

---

(١) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٦٦.

(٢) ديوان: مملكتان، ص: ٩٣.

تُسائلُ عنكَ
مساراتِكَ المُتعَبات
وتلكَ الغنيماتُ يَنقُرنَ وجهَ الأديم
... وتجري السنابلُ
تجلسُ في ظلِّ نايكَ ترفو المُنى
ثمَّ للحُلْمِ تمضي
... فهلْ كنتَ تدري بأن العصافيرَ
تقرأُ من راحتيكَ النشيدْ؟

لقد سيطرت نظرة الشاعر الرحبة في تأملاته الراعي وعالَمه؛ فقد أَخضع للراعي النجوم، كما ضَمَّ السنابل والعصافير إلى رعاياه، ليجعل منها كلها مملكة خاصة به، في حين أن الراعي نفسه لم يُدرك تلك الأبعاد التي عناها الشاعر، بدليل السؤال الأخير الذي كشف عن عفوية الراعي في تعامله مع عناصر مملكته.

ومن نظرة الإنسانية الحالمة إلى نظرة مغايرة تأمَّل من خلالها الإنسانية المتهتكة في ذات الإنسان المعاصر الذي لم يستطع الشاعر تحديد موقفه مع إنسانيته الجوفاء، يقول:[1]

أهذا قَدَري؟
الصمتُ أمِ الغوغاءُ؟
... فأنظرُ للجيبِ المثقوبِ
... وأجسادِ الباعةِ
ولصوصِ القوتِ
فأنظرُ حولي
تسقطُ من يديَ الأوراق
... والوقتُ ضنين
لا يسمحُ بالدمعِ

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٣٨.

ولا يُجديهِ الآنَ

عَزاء

لا يدري.. هل يلزم الصمت أو الثرثرة؟ وفي أيهما الجدوى؟ كل هذا والوقت يمر عليه سريعا، وأوراقه تتساقط دون أن يجد جواباً ليحدد موقفه، ولكنه يائس من جدوى الحالتين، كيأسه من صلاح إنسان المطامع والشهوات، فيهدأ بعد فوات زمان البكاء، وضياع جدوى العزاء.

وبعد هذا العرض لبعض مسارات تأملاته الفلسفية نخلص إلى أن عبداللّه شرف يخضع في تأملاته تلك للحالة النفسية التي يمر بها، فقد يرى الأشياء على حقيقتها، وقد يراها على غير ذلك، وهذا يعود للمفهوم الذي يدركه عقله لماهيات الأشياء.

والشعراء عموماً يغلب عليهم تصور عام لمجالات تأملهم، وهذا التصور لدى شرف يميل إلى الاعتدال، فلا يجنح بتأملاته إلى مسار بينِ الشبهة، ولا يقف بها عند حدود المتعارف عليه دون أن يمررها في قنوات خياله، لتخرِجها انطباعاته النفسية الخاصة على شكل فلسفة خاصة به.

٣ – الشعر الاجتماعي :

بالنظرة إلى تاريخ الشعر الاجتماعي وبداياته في العصور الأدبية نجد أنه "من الأغراض الجديدة وإن سبقت له بذور أيام العباسيين".[١]

وبعيداً عن تلك البدايات المحدودة يظهر أن لسبق شعراء العصر الحديث في العناية بهذا النوع من الشعر أسباباً ستتضح عند دراسة موضوعات هذا الاتجاه ومجالاته.

وقبل الحديث عن موضوعات الشعر الاجتماعي ومجالاته في شعر شرف لا بد من إشارة توضح سعة الاختلاف حول ما يمكن أن يعد من الشعر الاجتماعي وما ليس منه.

والواقع أنني وقفت طويلاً أمام تلك التفريعات مناقشاً ومجادلا، بيد أني جعلت الفيصل في ذلك معرفة حقيقة الأبعاد التي يوحي بها ذلك التفريع، أو تستوحَى منه دون تكلف.

وبعد استبعاد القضايا الاجتماعية من الخلاف لكونها لب هذا الاتجاه فإن الشعر الإخواني وشعر الرثاء مجالان خصبان للمد والجزر حول دخولهما في دائرة الشعر الاجتماعي.

ويصعب الجزم بتأكيد أهليتهما للدخول تحت ذلك الاتجاه من عدمها ما لم يُوْقف على فحوى ما تحتهما.

فمثلا؛ الشعر الإخواني يمكن إدخاله في الشعر الاجتماعي إذا راعى الشاعر في إخوانياته الهدف المنشود منها، مثل قصائد العتاب، والرسائل الشعرية، والقصائد المهداة، وبعض الوداعيات، أما إذا أوغل الشاعر في قصائده تلك وخرج عن الهدف العام وهو غالباً تأكيد الصلة بينه وبين المعنيِّ في قصيدته فإن القصيدة حينئذ ألصق بالشعر الوجداني.

وكذلك الرثاء؛ فالشاعر عندما يرثي زعماء وطنه وقادته، أو بعض رموز الفكر والأدب، فإنه عادة يستجيب لواجب وطني أو اجتماعي، بخلاف رثائه لوالديه أو أحد أبنائه مما يجعل الدافع مختلفاً تماما، فهذا النوع "يصح أن يسمى شعراً وجدانيا".[٢]

---

(١) "الأدب الحديث: تاريخ ودراسات" أ.د. محمد بن سعد بن حسين، دار عبدالعزيز آل حسين، ط: ٦، ١٤١٩هـ، ١/١١٩.

(٢) "رجل الصناعتين" عبداللّه بن سليم الرشيد، مكتبة التوبة، الرياض، ط:١، ١٤١٥هـ، ص: ٨١.

إن محاولة الكشف عن الدافع يختصر الكثير من المسافات لمعرفة الإطار الموضوعي الذي تدخل فيه القصيدة، وهذه الإشكالات ليست حصراً على موضوعات الشعر الاجتماعي فحسب، بل إنها قد تنسحب على كثير من الموضوعات الشعرية إذا تناولها الدارس على هيئة اتجاهات.

وأمر آخر يتعلق بتعامل الشاعر مع مجتمع يحمل أفراده ثقافات متباينة من حيث الغزارة والضحالة.. تجدر الإشارة إلى خطابية الكثير من الشعر الاجتماعي، وبخاصة ما يتعلق بشعر القضايا الاجتماعية، وما يندرج تحت الإخوانيات، وهذا ناتج عن المباشرة والتلقائية اللتين يتعامل بهما الشاعر في مثل هذه الأغراض.(١)

أ – القضايا الاجتماعية:

المجتمع والبيئة مصدران يستمد الشاعر منهما مفاهيمه، وهذا ما دفع مؤرخي الأدب إلى القول بأن الأدب انعكاس للبيئة.(٢)

"ولعل أهم مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو في المفاهيم والقيم الأخلاقية والترجح الفاجع بين الخير والشر"،(٣) ولذا وجدنا شعراء العصر الحديث يسهمون بشكل فاعل في معالجة "أدواء مجتمعاتهم؛ كالجهل، والفقر، والغش، والخديعة، والانحلال، والخرافات،... والغلاء، وشتى صنوف الفساد الاجتماعي، كما دعوا في شعرهم إلى التزام الفضائل، ودعوا في الجملة إلى كل ما هو حسن".(٤)

ومن هنا تنشأ الرسالة الأخلاقية للشاعر، وتبدأ مهمة الإصلاح التي خُصَّ الشاعر بها تشريفاً له ولكلمته.

---

(١) يُنظر: "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه" إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م، ص: ١٩١.

(٢) يُنظر: "في الأدب المقارن" محمد عبدالسلام، دار النهضة العربية، ١٩٧٠م، ص: ٤٧.

(٣) "في النقد والأدب" إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط: ٤، ١٩٧٩م، ١/ ٨٩.

(٤) الأدب الحديث: تاريخ ودراسات" أ.د. محمد بن سعد بن حسين، ١/ ١١٩.

وللحساسية المفرطة التي يتمتع بها كثير من شعراء العصر الحديث أثر واضح في اهتمامهم بتلك القضايا، ومعالجة شؤون مجتمعهم، والسعي إلى التشهير بمظاهر فساده، ومن ثم إصلاحها.

ويعود أيضاً تفوق الشعر الحديث على القديم في ذلك التوجه الإصلاحي إلى اختلاف النظرة في وظيفة الشعر وتبدل الأوضاع سياسة واجتماعاً وثقافة، ولأن المجتمع الذي لم يكن يحفل به أدباء العرب من قبل صار موضع عناية أدباء العصر الحديث.(١)

ومعالجة القضايا الاجتماعية لدى شرف تشغل حيزاً غير يسير من شعره، فقد أفرد لها قصائد مستقلة، وفي أحيان أخرى يشير إليها في تضاعيف قصائد أخرى.

وهو بذلك يكسر قيوده، ويخرج من عزلته، ليختلط بمجتمعه ناقداً ومصلحا، دون أن تغيب عن ذهنه متغيرات الحياة الحديثة، مبتدئاً بانتقاد مظاهر ارتبطت بوجود الإنسان؛ كالظلم، والجشع، والفقر، والغنى، وهو أيضاً يَعْرِض لنماذج من مظاهر الحياة الجديدة؛ كانقلاب مفاهيم الناس في الصدق والحق، وفشو النظرة المادية البحتة، وذوبان القيم، والبعد المفاجئ عن نهج ديننا القويم الذي كفل لنا الكرامة والعزة.

وما غفل شرف عن هذا الهم الإنساني الكبير، بل راح يحدث به نفسه، ويناجي به طموحه في مثل قوله:(٢)

حياةٌ كلُّها همٌّ وضيقٌ	وعيشٌ بينَ جنبيهِ الحِدادُ
يضيقُ بها الأديبُ ويزدريها	ويرجو أن يلاقيَهُ السَّدادُ
يعيشُ على التعللِ والتمني	وينكرُهُ لِمَا يدعو العبادُ
يرومُ صلاحَ أخلاقِ البرايا	وفي جنبيهِ آمالٌ شدادُ

هكذا كان مبدأ الإصلاح عند الشاعر المثابر، دون أن تُحول همومه الخاصة بينه وبين تحقيق أهدافه السامية.

---

(١) يُنظر: "الأدب العربي المعاصر في مصر" د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط: ٩، ١٩٨٨م، ص: ٣٧.

(٢) مجلة المنهل، شعبان/ ١٤٠٧هـ.

ولعل من أهم المظاهر التي وردت في شعره وحرص على إبرازها ومعالجتها ظاهرة اغتصاب الحقوق وقهر أصحابها، ففي ذلك يقول:[1]

وآفةُ المرءِ أن يَحيا على وطنٍ فيهِ اللصوصُ تنامَتْ والخنى طلبُ
مَن حاولَ السيرَ ضدَّ الموجِ تأكلُهُ حيتانُ إنسٍ لهمْ في موطني رتبُ

فشكواه تلك من سطوات غاشمة أذاقت المجتمع ويلاتها، في حين أنَّ طالب الحق مغلوب على أمره، لأن الغاصب تحميه مكانته، وتغريه رتبته بارتكاب مزيد من التجاوزات.

ولذا فشرف لا يريد غير المساواة، ويصرح بهذه الرغبة الملحة في موضع آخر من القصيدة نفسها:

ماذا ترومُ؟ حياةٌ جوفَ مكرمةٍ لا ذلَّ فيها ولا بالقيدِ ننسحبُ
الناسُ فيها سواءٌ ليسَ يمنعُهُمْ عن الحقوقِ وساطاتٌ ولا حسبُ

وسرعان ما تتلاشى رغبته تلك في بحر الأمنيات، فيسلمه مشهد الظلم إلى اليأس عندما يقول:[2]

كانَ الحقُّ قديماً يمشي
أمَّا الآن
ورِمَتْ قدمُهْ
قالوا لهْ:
عيبٌ أن نتركَكَ تسيرْ
اركبْ أنتْ..
ركبَ الحقُّ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٤.

كما أمروهُ على الصاروخْ
هبطَ الحقُّ على المريخْ
ثم جلسنا كي ننتظرَهْ
راحَ الحقُّ هناكَ بغفوهْ

هذا التعبير الساحر يصور مدى المعاناة التي أرَّقت الشاعر، فالحق لم يذهب برغبته، بل أغراه أصحاب الباطل، فخدعوه حتى غيبوه عن عالمهم، فماذا بعد التلبيس على الحق باسم الحق؟

والكذب مظهر آخر لمس الشاعر تفشيه في مجتمعه، حتى صار يمس الحقائق الثابتة التي لا تحتاج إلى دليل، ويصور الشاعر تلك الظاهرة في إحدى مقطوعاته:[1]

هَذا العصرْ
رَجَمَ الصدقَ بداخلِ فَجْوَةْ
بالأحجارْ
دَفَنَ الصدقَ بداخلِ هُوَّةْ
تحتَ قرارْ..

إذاً كيف يمكن للصادق التأقلم مع هذا العصر الذي فُقدت فيه لغة الوضوح؟ يجيب الشاعر متهكماً في آخر المقطوعة:[2]

كُنْ محبوبا
واشهدْ أنَّ القطةَ ثور
واشهدْ أنَّ الكلبَ حمارْ

ومن المظاهر التي طال أساه عليها ظاهرة الفقر، وهذه الظاهرة ليست غريبة على مجتمعاتنا، ولكن الغريب الذي أحزن الشاعر اختلاف مقاييس الناس في نظرتهم للفقر

---

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٤.

(٢) السابق، ص: ٢٤.

والفقراء، فبعد أن كانت المجتمعات القديمة تراعي مشاعر الفقراء، وتحسن إليهم، تغيرت النظرة في المجتمع الحديث إلى نظرات احتقار واضطهاد، وانصرف احترام الناس وتقديرهم إلى الأغنياء وذوي الجاه، في حين حرم الفقراء من أيسر حقوقهم، يقول عن هذا الوضع:[1]

تغفو الغطاريفُ العظامُ
على زرابيِّ الصدورِ المتعباتِ
وتنتقي
ما تشتهيهِ النفسُ
فاكهةً
وللفقراءِ
عرجونُ الغضبْ

وفي وقفة له مع أهم متغيرات مجتمعاتنا الحديثة التي انجرف إليها كثير من الناس إلا من رحم اللّه ظاهرة الجشع وتقديس المادة، فما كان بالأمس وسيلة أصبح اليوم غاية تسترخَص لأجلها المبادئ والمثل.

فقد رأى الشاعر في مجتمعه صوراً لهذا الانجراف الأعمى، فانتقده وعرَّض به، ومما رآه واستنكره ما حكاه عن عجوز تركت زوجها وأطفالها لتقترن بلص غني وعدها بتحقيق ما عجز عنه زوجها الفقير:[2]

يقولُ الرفيق:
... أتبصرُ تلكَ العجوز؟
رمَتْ زوجَها والصغار
هياماً بلصّ

(١) ديوان: مملكتان، ص: ٧٨.

(٢) ديوان عبداللّه السيد شرف، ص: ٥٧.

فتيٍّ لعوب

ولا يَعجب الشاعر كثيراً من هذه العجوز، بل يَعجب كل العَجَب من مجنون ليلى[1] الذي أضناه العشق فأصابه بالجنون —كما يُذكر—، فيقول مخاطباً إياه:[2]

يا مجنوناً
قلبي لكْ
لوْ بالعصرِ الحاضرِ جئتْ
ما جُننتْ
فَهُنا أَلفٌ أَحلَى —قَطْعاً— من ليلاكْ
ادفعْ قِرْشاً كي تهواكْ

فذلك المجنون الذي شَغَل الرواة بحكاياه، والعشاق بمعاناته يجد الحل أخيرا، ولكن في عصر ليس عصره، وهنا يكمن الخلل الذي دفع بالشاعر إلى تضخيم ظاهرة تقديس المادة في مجتمعاتنا إلى حد تلاعبها بالقلوب والمشاعر.

وفي مشهد متحرك يصور الشاعر الحرص الشديد واللهاث الدائم من أجل تحقيق أكبر قدر من حطام الدنيا الزائل يقول:[3]

كلُّ الناسِ بهذا العصرْ
لا يقفونْ
بلْ يجرونْ
قد تتساءلْ:
لِمَ يجرونَ لهذا الحدّ؟

---

(١) قيس بن الملوّح بن مزاحم العامري (٠٠— ٦٨هـ)، شاعر نجدي غَزِل، لم يكن مجنونا، إنما لقب بذلك لشدة هيامه بابنة عمه ليلى. (الأعلام: ٥/٢٠٨)

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢١.

(٣) السابق، ص: ٢١.

لا تهتمّْ
أطلقْ قدمَكَ ثمَّ اتبعني
إنْ تتوقفْ سوفَ تموتْ

والشاعر لا يرى في السعي وراء الرزق عيبا، ولكنه يعرض بمن جعلوا المادة غايتهم، فجروا مع المطامع في سباق لا ينتهي مداه.

ويدهش الشاعر عندما يرى جاره الخامل الأميَّ وقد امتطى سيارة فارهة وبجواره فتاة جميلة، فيصور دهشته قائلا:[1]

ويمرقُ جنبيَ جاري القديمْ
بسيارةٍ طولها ألفُ عامْ
وكانَ بليداً يعافُ الكتابْ
ويُعشيهِ ضوءُ الحروف
وعلمُ الحسابْ
ضحوكاً يَفِرّ..
يُجالسُ أنثى كأنَّ القمرْ
على الوجهِ نامْ

ودهشة الشاعر مِن تبدُّلِ أحوال جاره لم يكن مصدرها الحسد، بل كانت تساؤلات عن سر ذلك التحول المفاجئ، كيف؟ ومتى؟ إلى أن يجد إجابات مختلفة ولكنها تؤكد صدق نظرته الآنفة:[2]

وقيلَ بأن الفتَى
مارسَ السمسرةْ

(١) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٥٨.

(٢) السابق، ص: ٥٨.

وبيعَ الكلامْ

وتاجرَ في الماءِ

والمالِ

والراقصاتْ

وأضحَى أَمامَ الجميعِ

إمامَ الهُداةْ

لقد باع الجار الفقير دينه ومبدأه، فانقلب فقره إلى غنى، وصار احتقار الناس له إجلالا، إلى أن أصبح بينهم إماماً يُهتدى به!

وفي مظهر جديد يحمل كل معاني الخزي ينتقد الشاعر ظاهرة الميوعة والتخنث لدى بعض شباب جيله، فيقول:[1]

بعضُ رجالِ العصرِ الحاضرْ

لا تعرفهُمْ أوَّلَ وهْلَةْ

لن تعرفَهُمْ أوَّلَ نظرَةْ

فالأصواتُ كصوتِ نساء

حتى الضحكَةْ

ثوبُ امرأةٍ

شعرُ امرأةٍ

كي تتزوجْ..

لا تتحرجْ

مُدَّ الكفَّ لكي تتأكد

أنَّ عروسَكَ ليستْ رَجلا

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٣.

أسَفُ الشاعر على شباب جيله غير محدود، فأي شيء يبقى للإنسان بعد ضياع هويته، فلا يدرى إذا كان رجلاً أو امرأة؟ وتلك الصورة الأخيرة من المقطوعة إمعان من الشاعر في السخرية والإهانة لمثل هؤلاء الذين اقتبسوا من الغرب كل شنيع.

وللشعر والشعراء أيضاً نصيب من نقداته، فهو لم يعد يجد في الشعر صداه الموروث، ولا رونقه البهي، فقد تداخلت فيه تيارات مختلفة عبثت بروح الشعر الذي كان هوية أمته ومتنفسها، فراح يقول:[1]

صارَ الشعرُ بهذا العصرْ
ثمراً فجّاً دونَ مذاق
فاضربْ كفّاً يا ابنَ الرومي فوقَ الكفّْ
قُطِعَ الصفّْ
مُسِخَ الحرفْ
قُمْ أسمِعنا مِن أبياتِك
ما يُنسينا طعمَ الشعرِ المُرّْ

ويتأمل شرف كثيراً من المتغيرات حوله ليدرك يقيناً أن إشكالاً مهماً كان وراءها، وما نشأ ذلك الإشكال إلا من آثار الهزيمتين؛ الحسية والمعنوية اللتين منيت بهما المجتمعات الإسلامية في العصر الحاضر من قبل أعدائهم.

ويرى الشاعر ألا سبيل إلى تلافي ذلك الإشكال الذي أدى إلى انتشار الخلل في المجتمع إلا بالعودة إلى النهج السوي الذي أرشد إليه الشارع، يقول:[2]

يا أحمدَ الخيرِ يا بُشرَى منزلةً   لِمَنْ يرومُ الهدَى لو يَفهمُ البَشَرُ
تركتَ فينا كتاباً لو نُعانِقُهُ   لَمَا أحاطَ بنا الأوباشُ والفُجُرُ
وقلتَ: كونوا يداً في الحقِّ واحدةً   إن الذئابَ مِنَ المُنْبَتِّ تَنْتصِرُ

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٠.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

نَسُوا الكتابَ فضلوا الدربَ وانفرطوا وَمَزَّقتهُمْ كلابُ الأرضِ والبَقَرُ

لقد حمل شرف بين جوانحه هماً كبيرا، فراح يرصد متغيرات مجتمعه، ويرقب تحولاته، ولم تمنعه جدران بيته من الوقوف على تلك القضايا والإسهام في كشفها لأفراد المجتمع.

تلك هي أهم القضايا الاجتماعية التي تناولها شرف في شعره، وهي قضايا لا تمس مجتمعه فقط، بل تمس مجتمعاتنا الإسلامية كلها، ولو تأملنا في بواطن تلك القضايا المعروضة لوجدنا أكثرها وليداً لبقايا استعمار فكري وحربي، ولذا فقد بين الشاعر لبّ المأساة عندما أكد أهمية التمسك بالشرع المطهر، لأن إغفال هذا الجانب هو السبب المباشر في انتشار مثل تلك المظاهر.

ب – الإخوانيات :

لهذا اللون من الشعر مساحة خاصة في دواوين الشعراء، فهو الذي "يصور العلاقات الاجتماعية بين الشعراء وأحبابهم، ففيه التهنئة والاعتذار وفيه العتاب والشكوى والصداقة والود، وما إلى ذلك من هذه المعاني الاجتماعية الواسعة التي تربط بين بعض الناس وبعض".[١]

هذا مفهوم شعر الإخوانيات، وتلك مجالاته التي تنضم إليها أيضاً الرسائل الشعرية والإهداءات.[٢]

وللعالم الخاص بعبدالله شرف خصوصية اجتماعية فريدة؛ فلقد صنع من العزلة المحيطة به مجتمعاً لطيفاً مقره بيته الصغير.

ففي الأعياد والجمع تتوالى عليه الوفود من شتى النواحي، وفي مناسبات خاصة تتردد عليه جموع من الأصحاب المقربين، حتى أصبح بيته دارةً يرتادها كل من عرفه أو سمع عن أريحيته.

من كل هذا نستطيع أن نستنتج قدرة شرف الخاصة على التكيف وتكوين الصداقات، ليتحقق لنا الجانب الاجتماعي المهم في إخوانياته.

والتكيف في مفهوم علم النفس يعني القدرة على العيش والعمل بلباقة، وتلبية الحاجات واكتساب الصداقات.[٣]

وهكذا كان عبدالله شرف الذي أقام صداقات متعددة لم تقف عند حدود وطنه، بل تجاوزتها إلى بلدان أخرى.

وما بين يدي من إخوانيات شرف ينحى منحيين؛ المنحى الأول يشمل الرسائل الشعرية وتنضم إليها الإهداءات، والمنحى الثاني في الوداعيات.

---

(١) "مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني" د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط: ٧، ١٩٩٩م، ص:٢٨٨.

(٢) يُنظر: السابق، ص: ٢٨٨.

(٣) يُنظر: "دراسات في علم النفس" دحام الكيال، مؤسسة الأنوار، الرياض، ط:١٣٩٠،٢هـ، ص: ١١٢– ١١٣.

– الرسائل الشعرية :

وهي نوع من الإخوانيات "يكتبها الشاعر لصديقه إما للتحية أو للنقد أو للتعليق على قضية".[1]

وعبداللّه شرف في رسائله الإخوانية يناجي أصدقاءه بخواطره، ويبث فيها بعضاً من رؤاه، لتحمل رسالته مضمونين؛ مضمون الرسالة الإخوانية، ومضموناً ثانياً يحدده اتجاه المرسل إليه غالبا.

ومن رسائله الإخوانية قصيدة أهداها إلى الشاعر نزار قباني[2] بث في مضمونها الثاني همَّ الوحدة العربية الذي دعا إليه نزار قباني في بعض مراحله.

فابتدأ رسالته بشكوى مرة جراء الاعتداءات المتوالية على بعض الأوطان العربية، فقال:[3]

يتمددُ التاريخُ مكتئبا
علَى صدرِ الغطاريفِ الأواخرْ
في شارةٍ
صُنعتْ بأشلاءِ الصبايا والمحاجرْ
ويئنُّ دجلةُ والفراتُ
ويشمئزُّ النيلُ والطيرُ المسافرْ

---

(١) "المعجم المفصل في الأدب" محمد التونجي،دار الكتب العلمية، بيروت، ط: ١، ١٤١٣هـ، ٤٧٩/١.

(٢) نزار توفيق قباني، ولد في دمشق عام ١٣٤١هـ– ١٩٢٣م، شاعر الغزل الجريء، من أعماله الإبداعية: الرسم بالكلمات، قصائد متوحشة، ومن مؤلفاته: الشعر قنديل أخضر، وقصتي مع الشعر. (معجم البابطين:٧٨/٥)، توفي عام ١٤١٩هـ– ١٩٩٨م.

(٣) ديوان: القافلة، ص: ٣.

ثم يعرِض صميم المأساة في صور مفزعة من الغفلة التي تمر بها بعض المجتمعات العربية:[1]

فلِمَنْ تقولْ؟
والشرقُ مزمارٌ وعرّافٌ
ودجّالٌ
وراقصةٌ تجولْ

وبعد أن يستعرض شيئاً من تلك المآسي يخلص إلى مضمون رسالته الأول، وهو نزار الشاعر الذي أرسل إليه قصيدته، يقول في معرض التحقيق والاستجواب ما يرى أن غيره صمت عنه:[2]

سأقولُ في التحقيقِ أني
أعرفُ الأسماءَ والأشياءَ
... وأقولُ في التحقيقِ
كيفَ الشعرُّ لوَّنهُ نزارْ
وأقولُ في التحقيقِ
كيفَ رَفعتَ للحبِّ المنارْ
... سأقولُ لكنْ يا نزارُ لمنْ تقولْ؟
... والحرفُ يبكي يا نزارْ
والشعرُ محلولُ الضفائرِ والإزارْ
يبكي معكْ...
يبكي معَ الوطنِ الحصارْ

---

(١) ديوان: القافلة، ص: ٥.

(٢) السابق، ص: ٨.

وفي قصيدة أخرى أرسلها إلى درويش الأسيوطي[1] بدأها بتأمل بعض فلسفات صديقه الشاعر مع ما حوله، ومما سيتضح فيما بعد أنه يغبطه عليها، يقول:[2]

مشحونٌ بالأرضِ
ومشحوذٌ بالشعرِ
وممتلئٌ بالأحلامِ
ومهووسٌ كالأطفالِ
فقلْ لي..
مِن أيِّ الأبوابِ يجيءُ الدمع؟

فيجيب بلسان صديقه عن سؤالٍ أدرك (درويش) فحواه، ليشير بعدها إليه بأصابع الاتهام حين أبعد نفسه عما غبطه عليه:[3]

مَن مِنّا أشعلَ أوجاعَ القلبْ؟
مَن مِنّا عبّأَ صاهلةَ الأوطانْ؟
مَن مِنّا أسبلَ جفنَ الريحْ؟

وتختلف هذه الرسالة عن مثيلاتها بالحوارية، فالشاعر يتساءل، ثم يجيب هو عن تلك التساؤلات بلسان صاحبه.

ولهذه الطريقة مغزى أشار إليه الشاعر في آخر القصيدة، فهو يريد أن يكون مثل صاحبه خليّاً من العشق والهموم لترتاح نفسه المتعبة، ولم يكن شرف يريد التصريح بهذا من تلقاءِ نفسه، ولكنه لَّمح فقط بارتياحه لأحوال صاحبه الذي يهنأ بحياة هادئة، ونلمس هذا التلميح في قوله:[4]

---

(١) درويش حنفي درويش، ولد بمحافظة أسيوط عام ١٩٤٦م، شاعر، وله أعمال مسرحية، من دواوينه: أغنية لسيناء، وحب في القرية، ومن مسرحياته: حادث عارض، وعرس كليب. (معجم البابطين:٢/٢٨٠)

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه مطبوعة بالحاسب.

(٣) السابق.

(٤) السابق.

الرجُلُ المندفعُ...
يُحاوِرُني
ويزلزلُ كلَّ بُحورِ العشقِ
خليّاً يترُكني
ويدورُ...
يُغني للأرضِ
وللأطفال

يحس الشاعر بالفرق بينه وبين صاحبه عندما يضع نفسه في الجهة المقابلة فيرى أن الفرق بينهما شاسع، وهذا هو المضمون الثاني الذي دفعه إلى إهداء ذلك الصاحب البسيط قصيدته تلك.

وقصيدة أخرى أرسلها إلى علي الشرقاوي[1] توحي بالخصوصية، وفيها ما هو كافٍ لإثبات البعدين الثنائيين لرسائله الشعرية، يقول فيها:[2]

موجوع بالشعر فلملمني
... دثرني بغلالتك
ولون عيني...
واعزف بالنار أهازيجا

يظهر مما سبق أن الشاعر يطلب من صاحبه مواساته، لأنه رأى في صديقه ما أشعره بالقدرة على ذلك، ولكن هل صاحبه قادر على ذلك؟

يشك الشاعر في قدرة صاحبه، لأنه اكتشف أخيراً أنه لا يختلف عنه كثيرا، نلمح ذلك في قوله:[3]

---

(١) علي بن أحمد بن جاسم الشرقاوي، ولد في المنامة عام ١٩٤٨م، شاعر ومسرحي، من أعماله الإبداعية: تَحِلة القلب، وذاكرة المواقد. (معجم البابطين:٥٦٤/٣)

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه مطبوعة بالحاسب.

(٣) السابق.

عليٌّ ما زالَ يراودُ حباتِ الشعرِ

وقلبي عصفور

فأجبني

ما للريحِ وهذا؟

مَن لي يا فطريَّ القلبِ ومَن لكْ؟

وفي قصيدته (القافلة) التي سمّى بها أحد دواوينه يبث لواعجه الحارة تجاه المقربين من أحبائه وأصفيائه، وقد ملأ قصيدته تلك برسائل حب ووفاء موجهة لمن يمثلون ركب قافلته، بعد أن انتقاهم واحداً واحداً ليسيروا معه في فلوات الحياة.

والقصيدة (القافلة) هي أطول قصائده الحرة، وقد ضم إلى ركبها ستة وعشرين صفيّاً من داخل وطنه وخارجه إضافة إلى ولديه محمود وأحمد.

وكل فرد من أفراد قافلته يرى الشاعرُ فيه ما لا يراه في الآخرين ممن حوله، ولذا فهم جديرون بالانضمام إلى ذلك الركب السائر في دروب الخير، وعن أهداف قافلته يقول:[١]

قافلتي

قافلةُ الحرفِ الأخضر

والكلماتِ النورِ

تسيرُ ولا يجمعُها

إلا حبُّ الخيرِ لكلِّ الناسِ

وحبِّ العدلِ...

وتسقي الظمآنَ مياهَ الورد

وبعد أن بين الشاعر أهداف قافلته.. عَرَّف بأفرادها الذين كانوا في غالبيتهم من الأدباء والشعراء الساعين إلى تحقيق أهداف متقاربة، فيقف معهم وقفات مختلفة، مراعياً في ذلك انطباعاته الخاصة عنهم في أحاديث أشبه ما تكون بالتباريح، وهو أثناء ذلك

---

(١) ديوان: القافلة، ص: ٢٠.

يستعرض أشياء عالقة في ذهنه عنهم، وبخاصة ما كان ذا تأثير في تاريخهم الإبداعي، كأسماء قصائد تخصهم، أو عنوانات دواوين، وكتب ألفوها.

ومن بين ركبه الذين وجدناهم ضمن القافلة صديقه الحميم د. حسين علي محمد،[١] وكان مما ناجاه به:[٢]

أُبصرُ دائرةً تتهادى
أَسمعُ همساً فوّاحاً
أُبصرُ في المنتصفِ (حسين)
... في فرحٍ يتمايل
ويُمزِّقُ أوراقاً
سقطتْ مِن عامِ الحزنِ[٣]
على جانبهِ أشجارُ الحُلمِ[٤]
يُصَفِّقُ في نغمٍ نوري...
... ويرسمُ بالخطوِ الطائر
دائرةَ الوجد[٥]

ونطالع من بين ركبه الشاعر عبدالوهاب البياتي[٦] الذي كانت تربطه صلة قوية بشرف عن طريق المراسلات، يقول شرف:[٧]

أينَ (البيّاتي)؟

---

(١) مرت ترجمته.

(٢) السابق، ص: ٣٢.

(٣) يشير إلى ديوان "أوراق من عام الرمادة" للدكتور حسين.

(٤) يشير أيضاً إلى ديوانه "شجرة الحلم".

(٥) "دائرة الوجد" من قصائد الدكتور حسين، وهي القصيدة التي أثارته فكتب قصيدته "القافلة" ردّاً عليها، من مقابلة مع د. حسين علي محمد في ١٤/١١/١٤٢١هـ.

(٦) مرت ترجمته.

(٧) ديوان: القافلة، ص: ٣٠.

... نُبصرُهُ في بَدءِ القافلةِ النورِ يسيرُ
وقدْ ساوَى الشعراتِ البيضَ
ونمَّقَ ملبسَهُ...
يُدندِنُ بالأبياتِ...
ويَجمعُ من فوقِ الأرضَ أباريقاً
هَشمَها الجهل[1]

وعلى هذا النسق يستعرض شرف جميع ركب القافلة الخضراء، وبعد أن يُنهي استعراضه لهم يختم القصيدة مُصَرِّحاً بعمق ما بينهم من إخاء وترابط، ومؤكداً على مكانتهم لديه:[2]

هَذي مَمْلكتي
مَمْلكةُ الحبِّ تسيرْ
... أُبصرُها داخِلَ شِريانِ القلبِ
وفي أَوردتي
... أَهتِفُ يا أحبابي
قلبي مسكنُكُمْ
ما أروعَ أن يتحِدَّ الكلُّ بداخلِ فردْ

ونَستخلص من هذا كله أن الشاعر في تباريحه ومناجاته يوجه رسائل خاصة إلى كل من ضمه معه إلى قافلته، ورافقه في دروب حياته القاحلة.

(١) يشير إلى ديوان "أباريق مهشمة" للبياتي.

(٢) ديوان: القافلة، ص: ٤٤.

— الوداعيات :

إذا انقطعت دواعي فراق شرف لأحبابه بسبب ظروفه الخاصة فإن دواعي فراقهم له قائمة ومستمرة.

لقد عانى الشعراء من تلك اللحظات عناءً مرّا، فبكوا وأبكوا، و لم تكن مضامين شعر الوداع تختلف في جوهرها عما كانت عليه، وإن جدَّت عليها أخيراً جوانب فلسفية، فإن اتحدت في جوهرها العام عبر العصور فلأن المشاعر الإنسانية متحدة في تلك المواقف.

ولشرف مواقف تصور مثل تلك اللحظات الأليمة، فهو يتحسر على فراق أحبابه، ويشكو بعدهم عنه، وعجزه عن مرافقتهم، مضيفاً إلى ذلك نظرات فلسفية تغلب على كثير من وداعياته.

من ذلك قصيدته (النجم المسافر) التي وصف فيها قرب فراق أثير إلى قلبه، يقول فيها:[1]

لم تَبْقَ إلا ومضةٌ ويغيبُ	هَذا النديُّ الرائعُ المحبوبُ
مَلأَ الحياةَ ترنماً ورنا لهُ	التائهونَ وعانقتهُ قلوبُ
كم هام تحت جناحِهِ قلبُ الفتَى	وأُريقَ منه حنانهُ المشبوبُ
وأوَى إليهِ الطيرُ يبغي دفأهُ	إن حطَّ في ألمٍ عليه غُروبُ
فيمدُّ في رفقٍ بساطَ حنانهِ	فإذا المفاوزُ كلهُنَّ دروبُ
سيغيبُ منفرداً وتُطوَى صفحةٌ	وعلى الجبينِ من الجراحِ ندوبُ
لكنْ سيبقى في الجوانحِ شادياً	يهدي الأحبةَ لحنُهُ المَسكوبُ

فالشاعر يبدي أساه على قرب فراق ذلك القريب من نفسه، ويعدد شيئاً من محاسنه التي ستفقد بعد رحيله، ولكن سلواه الوحيدة التي سوف تعينه على ألم الفراق بقايا ذكريات قد تكون قادرة على بعث الأمل، وتهدئة الروع، مع ما يعلمه من حقيقة الفراق المُرَّة.

(١) مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر"، ص: ٣٢.

تلك النظرة البعيدة للفراق ومحاولة التغلب على آثارها تكشف بُعداً فلسفياً يدفع الشاعر إلى الأمل، ومصابرة النفس.

ومن الجانب المعتاد في القصائد الوداعية نجد للشاعر قصيدة (موكب الشعراء) التي ودع فيها أصحاباً فارقوه، فطالت غيبتهم:[1]

يا موكبَ الخيرِ هل للصبحِ أخبارُ؟	طالَ الطريقُ وكلُّ الدربِ أخطارُ
هل عندَكُمْ في بهيمِ الدربِ تعزيةٌ؟	زادَ الشقاءُ وملَّ الأهلُ والجارُ
يا موكبَ النورِ حيا اللَّهُ موكبَكُمْ	بعضَ الضياءِ لقومٍ في الدجَى ساروا

بعد أن ذكر ألم فراقهم على نفسه وصف شدة تعلقه بهم، وأنه لولا قيود تعيقه ما فاته موكبهم الذي يهفو إلى الانضمام إليه، يقول في القصيدة نفسها:

بعضَ العزاءِ فإنا ليسَ يَشغلُنا	إلا حَواجزُ تقصِينا وَأَسْوارُ
لولا الذي صارَ من قيدٍ يكبِّلُنا	ما فاتنا الركبُ إن القيدَ جَبّارُ
هل تُبلغون تحايا ليسَ يحملها	عنا النسيمُ ولا ريحٌ وإعصارُ؟
يا صحبةَ الخيرِ مَن لي بعدَ فُرقَتِكُمْ	بعضَ الحنانِ فإن القلبَ ذخّارُ
عُوجوا على الدارِ واقضوا حقَّ صحبتِنا	فالليلُ طالَ فهلْ للصبحِ أخبارُ؟

هذا الوضوح في تصوير مشاعر الفراق لا يختلف كثيراً عن وداعيات الشعراء المتقدمين، والاختلاف في النظرة بين هذه القصيدة والتي قبلها ظاهر.

ولدواعي تعامل الشاعر مع إحدى الطريقتين دوافع نفسية تكشف عن عمق التأثر؛ فأثر الفراق في قصيدة (النجم المسافر) أقوى منه في القصيدة الثانية، وليس في هذا تقليل من شأن التأثر والألم في القصائد الأخرى.

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

ج – المراثي :

وتعد من الموضوعات البارزة في الشعر العربي،[1] ويدور غالباً في محيط التفجع على الأموات وإظهار محاسنهم والتأمل في فلسفة الفناء.

ولحتمية الموت والفناء حظي الرثاء "بعناية فائقة من الشعراء عبر العصور المختلفة، لأن الموت قديم قدم الإنسان على هذه الأرض، وما من شاعر إلا وجرفته مواكب الموت بين الأهل والأحباب والأصدقاء ففجرت فيه ينابيع الشعر وأثرت قريحته بما لا تجود به في غير هذا الموقف".[2]

ومع العلاقات الكثيرة التي أقامها شرف مع الآخرين نفتش في شعره فلا نجد إلا قصائد رثائية محدودة، والغريب في الأمر أن تلك الرثائيات تتعلق فقط برموز اجتماعية لها وقعها في وجدانه.[3]

أما مراثيه التي بين يديّ فهي تخص رموزاً أدبية يراها الشاعر كذلك، أو رموزاً اجتماعية بحتة لا تمت للشاعر بصلة، وتميل رثائياته تلك إلى مفهوم العزاء الذي تغلب عليه مسحة "المواساة والتذكير بحقيقة الموت والحياة"،[4] وهو ما يُعرَف الآن بالرثاء التأملي أو الفلسفي، حيث تكون نظرة الشاعر للمرثي نظرة أكثر عمقا، وأبعد مدى من نظرة التفجع على الميت، أو ذكر محاسنه.

ومن مراثيه التي تغلب عليها تلك النظرة قصيدة رثى بها صديقه الشاعر فتحي سعيد[5]، يقول:[6]

---

(١) يُنظر: "فنون الأدب العربي: الرثاء" د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط:٣، ١٩٥٥م، ص: ٥.

(٢) "تاريخ آداب العرب" مصطفى صادق الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط: ١، ١٣٥٩هـ، ٣/١٠٤.

(٣) أنبه إلى أنني أثناء بحثي في شعره لم أقع له على رثاء قريب أو زعيم، وهذا ما دفعني إلى ضم رثائياته تحت الشعر الاجتماعي.

(٤) "شعر الرثاء العربي" د. عبدالرشيد عبدالعزيز سالم، وكالة المطبوعات، الكويت، ط: ١، ١٩٨٢م، ص: ٨٩.

(٥) من الشعراء المُجيدين، وقد فاز بجائزة الدولة في الشعر، وكانت تربطه بالشاعر صداقة حميمة.

من مقابلة مع د. حسين علي محمد في ١٤/١١/١٤٢١هـ، ومن آثاره الشعرية: دفتر الألوان، ومن دراساته الأدبية: عشاق لكن شعراء، وفي بلاط الصحافة والأدب، نقلاً عن ديوانه: (ثرثرة على مائدة ديك الجن)، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص: ١١٥.

(٦) مجلة الحرس الوطني، شعبان/ ١٤٠٩هـ.

راحلٌ للأبدْ؟
أيها الشاعرُ الممتطي صهوةَ الشعرِ
والضوءِ والليلِ والنجمةِ الشاردةْ
راحلٌ للأبدْ؟
أم هوَ الدربُ قد ضايقَتكَ مواجيعُهُ؟

ذلك السؤال الموجه لصديقه الراحل يُخفي في طياته تساؤلات كثيرة ضاق بها صدر شرف كما ضاق بها صدر صديقه الذي رحل دون أن يجيب عنها.

وفي المقطع الأخير من القصيدة يواسي الشاعر صديقه، ويعزيه في رحيله عن دنياه، وقد عودنا الشعراءُ على توجيه مواساتهم إلى ذوي الفقيد وأحبابه، أما شرف فقد وجهها إلى الفقيد نفسه، يقول:[١]

ويَبقَى لكَ الشعرُ
في حَمحماتِ المَدَى
في ارتحالِ الصدَى
فارتجِزْ للجوَى والنوَى
وابْتسِمْ
كلهُمْ زائفونْ
وارْتقِبْ
كلنا لاحقونْ

وللنظرة الواقعية للفناء مكان في رثاء شرف، وهذا الاعتدال لا يخلو من وقفة تأملية يُسلِّم بعدها بقضاء اللَّه وقدره، ليرضى بالمصير الحتمي.

نلحظ هذه النظرة في قصيدة (لا دموع) المتعددة الأغراض والوقفات، لكنها في الأساس مرثية في أحد الشعراء الذين أثروا فيه، يقول في مطلعها:[٢]

(١) السابق.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

فيمَ الأنينُ وفيمَ الدمعُ والوَصَبُ؟ لا يُرْجِعُ الدمعُ مَن غابوا ومَن ذهبوا
كمْ مِن أُناسٍ على الغبراءِ قدْ عَبروا كأنهُمْ مدلِجٌ في الليلِ يحتطبُ
وكمْ أُناسٍ بجوفِ الأرضِ قد قُبروا ولَمْ يزلْ عطرُهُمْ في الكونِ يَنسرِبُ

يقف الشاعر وقفة واقعية مع حقيقة الفناء، فالبكاء لن يُرجع مفقودا، ولن يغير قضاء، ثم يقف على حقيقة أخرى يوردها تقريراً لأفضلية الموتى على الأحياء، وهو بهذا التعميم يريد تأكيد أفضلية مرثيه الذي اختاره الموت دون باقي الأحياء من غير اعتراض على حكمة اللّٰه وقضائه.

وبعد ذلك ينتقل إلى ما درج عليه أكثر شعراء المراثي من رصد محاسن موتاهم، وذكر مكانتهم في نفوسهم، ووصف صدى رحيلهم عليهم، والدعاء لهم، وهذا ما يعرف قديماً بالتأبين، يقول في ذلك:(١)

وأنتَ في الصدرِ أشواقٌ تعانقُنا وفي القريضِ شعاعٌ نبضُهُ شهبُ
الصدقُ عندَكَ ما غابَتْ نسائمُهُ والدينُ همُّكَ لا الأموالُ والنشبُ
نحنُ الموَاتى بقبرِ العيشِ مسكنُنَا وأنتَ بالموتِ حُرٌّ في الرضا يَثِبُ
نَمْ هانئاً في رحابِ اللّٰهِ موعدُنا يومٌ قريبٌ لهُ الشَّرْقاءُ تَحتسبُ

وفي مرثية أخرى نستوحي منها التأمل المنبعث من مشاعر شفافة سريعة التأثر نجده يرثي فلاحاً بسيطاً لم تربطه به صلة قربى ولا صداقة، غير أن صلة انتمائه لمجتمعه دفعته إلى رثائه ليبقيه خالداً بعد أن فض ذووه مجالس عزائهم وأسلموه للنسيان، يقول عنه مستلهماً فقره وتواضع عالمه بعد أن صنع منهما مُلكاً حُرم منه الأثرياء:(٢)

كلُّ الحياةِ مُلْكُهُ

---

(١) السابق.

(٢) ديوان عبداللّٰه السيد شرف، ص: ٥٥.

برغمِ أَنهُ بلا ولدْ

ولا عقارٍ...

أو سندْ

... وذاتَ يومٍ

آثرَ الرحيلَ دونما وداعْ

وقيلَ: كانَ وقتها ينامُ

مهدُهُ الترابُ،

والوِسادَةُ الذِّراعْ

وحينَ شيعوه

شيعوا

بساطةَ الحياة

لقد رثى الشاعرُ الفلاحَ الفقير مخالفاً الشعراءِ الآخرين الذين لا يرْثون عادة إلا من كانت لهم به صلة أياً كان نوعها، ولكن شرفاً رثاه متخذاً من تواضعه صلة، ومن فقره قربى، وربما لأنه رأى فيه ما لم يره في كثير ممن حوله.

واستطاع عبداللّه شرف في رثائياته أن يصور خلجات ذاته تصويراً يشعر السامع أو القارئ بنبض الكلمة المنبعثة من القلب.

وهذا يدل على قدرة شعرية يتمتع بها شرف، لأن مراثيه الخاصة والعامة انبثقت من الوجدان بدوافع أخرى داعمة، وعلى رأس تلك الدوافع دافع اجتماعي ألحَّ على الشاعر من منطلق الواجب العام، والهم المشترك.

٤ – الشعر السياسي :

وهو بمفهوم شامل الشعر الذي "يتناول علاقة الأمة بغيرها في حرب أو سلم"،[١] وقد يضيق نطاقه ليتناول ما "يتصل بالدولة؛ سواء ما يعبَّر به للتأييد، أو المعارَضة"،[٢] وأظن أن جذوره الموضوعية تمتد إلى العصر الجاهلي حينما كان الشعراء سفراء لقبائلهم وقت الحرب والسلم، وليس كما يرى بعض الدارسين من أن أصوله "ترجع إلى العصر الأموي عندما اشتد الصراع بين السلطة الحاكمة المتمثلة في بني أمية وبين القوى السياسية الأخرى".[٣]

والذي نجده في شعر شرف لا يكاد يخرج عن المفهوم العام الذي يمس قضايا أمته الإسلامية، إضافة إلى بعض القضايا العامة المتعلقة بسياسات الدول بعامة.

ففي ظل الظروف السياسية والثقافية التي فُرضت على ذلك العصر بأحداثه المختلفة نجد أن جل الشعراء الذين أسهموا في تناول تلك القضايا الطارئة يتجاذبهم اتجاهان: "فمنهم من سار في طريق الاتجاه الإسلامي، ومنهم من سلك طريق الاتجاه القومي"،[٤] وكلٌّ حسب نزعته واتجاهه، حيث كانت وسائل التعبير في ظل تلك المتغيرات لا تكاد تخرج عن هذين الإطارين عندما يكون الحديث عن الواقع.

ولو أُمْعِنَ النظر في قصائد شرف السياسية لوُجِدَتْ قلباً وقالباً في الاتجاه الأول الذي حفل به مخطوطه ثم منشوره؛ إذ إن كل ما يؤرقه هَمٌّ إسلامي كبير منوط بقضايا أمته المعاصرة.

---

(١) "أدب السياسة في العصر الأموي" أحمد الحوفي، دار القلم، بيروت، د.ت، ص: ٨.

(٢) "في الشعر السياسي" عباس الجراري، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٤م، ص: ٦.

(٣) "التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث" د. عبدالمحسن طه بدر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص: ٢٠٠.

(٤) "وقفات على الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي" د. عبدالعزيز بن محمد الفيصل، مطابع الفرزدق، الريـــاض، ١٤١٤هـ، ص: ٧٧.

والمدرِك فحوى قصائده تلك يلحظ أن قضايا المسلمين المعاصرة تصور واقعَي الزمان والمكان؛ فواقع الزمان محكوم بالهوان الذي آل إليه حال المسلمين، وواقع المكان محكوم بضياع الأرض واغتصابها.

ويقف شرف من قضية الزمان المتمثلة في ضعف أمته وقِصَر ذات يدها موقف المتحسر عليها الراثي لها في وقت تكالب فيه عليها أعداء الإسلام، وهي سادرة لم تفق من غفلتها، يقول في قصيدة (دمعة في رحاب المصطفى) مصوراً حقيقة جرحه الذي قاساه:[1]

جُرْحي بحجمِ المَدَى في الصدرِ يَسْتَعِرُ ... لا الشعرُ يُجدي ولا الألحانُ والوَتَرُ

وليسَ جُرحيَ من ساقٍ مُخدَّرَةٍ ... تأبى المَسيرَ ولا كفٍّ بها الخَدَرُ

بلْ إنَّ جُرحيَ والأيامُ تشهدُهُ ... مِنْ أُمةٍ غالَها الإرهاقُ والخَوَرُ

حتى استباحَتْ حِماها كُلُّ ساقِطَةٍ ... واسْتَنْسَرَ الصعْوُ بل واستأسدَتْ حُمُرُ

إن إحساسه الصادق بحقيقة الهم المشترك جعله ينظر إلى ما هو أبعد من جرحه الخاص، فصار جرحه عاماً مشتركاً يعانيه كلُّ غيور على هذه الأمة الماجدة.

وينبه الشاعر أمته ويصرخ في أذنها علها تستيقظ من سباتها فتغير مسارها إلى الأفضل، يقول في القصيدة نفسها:

يا أمةً طِفلةً تلهو بدميتِها ... والريحُ تزأرُ في طياتِها النُّذُرُ

فيمَ ارتِحالُكِ نحوَ التيهِ في وَلَهٍ؟ ... هل يُرتجى الخيرُ ممّن بالهدَى كفروا؟

وكم صرخنا أفيقوا يا بَني وطني ... إن الذئابَ ببابِ الدارِ تأتِمِرُ

ولكن ما جدوى هذا التنبيه؟ وما غاية ذالك الصراخ؟ والقوم لا يميزون بين عدو وصديق، ولا يعون هول الموقف وخبث المؤامرات، ولكنه يكرر نداءاته صارخاً ليخلي ساحته من تبعات الصمت:

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

يا أمةً حيرتْني في مسيرتِها	ما قيمةُ العيشِ لو في الذلِّ نَنْحَصِرُ؟
إني صرختُ مِراراً مِنْ لَظَى أَلمي	والليلُ يَشهدُ والأوراقُ والسَّهَرُ
فما استجابَ لصوتي غيرُ قافيةٍ	تبكي الحروفُ بها إذ تَشهقُ الصُّوَرُ

هذا كل ما في وسعه، فهو عاجز عن امتشاق سيف، أو حمل مدفع، ولكنه قادر على البوح والكلام، وهذا هو إسهامه الذي أملاه عليه إحساسه الصادق، وشعوره النبيل تجاه أمة يؤرقه هوانها، ويؤلمه ضعف أفرادها.

وتزداد أحزانه ويطول عناؤه إذا نظر إلى الواقع المر الذي تعيشه أمته المقهورة مستسيغة ما يُفرض عليها، ولا يملك في هذا النكوص إلا تصوير معاناته وتجسيد ذلك الواقع، يقول في قصيدة (لا دموع):[1]

مِن أينَ أبدأُ والأحزانُ مَملكتي؟	وكيفَ أَسري وما لي في الخُطى خَبَبُ؟
خمسونَ عاماً وسيفُ القهرِ يحصدُنا	وكمْ أحاطتْ بنا الأوجاعُ والنوَبُ
كلُّ البلادِ مطايا ناءَ كاهلُها	واستمرأت رقَّها واستُنفِرَ التعبُ
أنَّى نظرتَ ترَى الأحزانَ مُحْدِقَةً	كأنها صيبٌ والمقصدُ العربُ

يكاد يعلن استسلامه لليأس، فلا بدايات يمكن أن ينطلق منها وهو محاط بأحزانه الكثيفة، ولا دروب يستطيع السير فيها وهو عاجز عن تحريك خطاه، فكيف يبحث – وهو في تلك القيود– عن مخرج يقاوم من خلاله سيوف القهر والغدر التي انهالت على أمته فأثخنتها بالجراح، حتى كلَّت فسايرت الهوان في كل بقعة من بقاعها المغتصبة؟

ومن النظرة العامة إلى نظرة أكثر خصوصية، وهي النظرة إلى المكان، تلك النظرة التي ترامت بطرف الشاعر إلى أكثر من جهة، فمن القدس إلى أريحا ويافا، وإلى صبرا وشاتيلا، فلبنان، والجولان، وأفغانستان، ثم سراييفو.

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

تلك البقاع التي عاثت بها أيدي الاحتلال والعدوان لم تعدم مسحة حانية من حروف شاعر لا يملك في سبيل النضال دونها غير الكلمة.

وأول ما يستوقفنا من شعره في قضايا أمته السياسية ما كتبه عن القدس ثالث المقدسات الإسلامية، وشعره في القدس لا يقف عند قضية وطن محتل، أو شعب مغتصَب، فهو ينظر إليها مع تلك النظرات نظرة أعم وأشمل من خلال حديثه عن مكانتها في نفسه ونفوس المسلمين، ومن خلال ارتقاب فجر جديد سيسطع عليها لتعود بقعة طاهرة كما كانت.

ونجد كل تلك الأحاسيس المختلفة نوعا، والمتحدة ضمناً في قصيدة (يا قدس) التي بث فيها مشاعره بكل صدق ووضوح:(١)

داعي الهوَى في مقلتيكِ دعاني ... لبيكِ.. أينَ مِن الغرامِ مكاني؟

دنيايَ في عينيكِ تَحفِلُ بالرِّضَى ... وتدورُ بينَ محبةٍ وتفاني

أهواكِ فَلْيَدَعِ الوشاةُ مقالَهُمْ ... فحديثُهُمْ ضَرْبٌ من الهذَيانِ

أنا منكِ فالتمسي الجزاءَ فإنني ... أَرْخَصْتُ عمري في هوَى الأوطانِ

إنه يبوح في مقطوعته تلك بهواه، ولا يستطيع كتمان لواعج ذلك الهوى الذي أدخله دنيا المحبة والإخلاص، ولكن ذلك الهوى المفدّى بعمره هوى سامٍ عن كل مفهوم بعيد، إنه هوى القضية.. هوى الضعفاء والمقهورين.

ولا يملك بعد ذلك البوح العاطفي إلا أن يكشف عن مدى تضحيته وتفانيه لمسرى نبينا —عليه الصلاة والسلاة—:

يا قدسُ دنَّسَكِ البغاةُ وأَحرقوا ... ما شادتِ العلياءُ من أركانِ

لبيكِ.. عارٌ أن تنادي لاهياً ... لا يستجيبُ لصرخةِ الإيمانِ

لا ساغَ ماءُ النيلِ يوماً في فمي ... وثراكِ بينَ مذلَّةٍ وهوانِ

ابنُ الجهادِ أنا سقاني وِرْدَهُ ... وطنٌ على حُبِّ الجهادِ رعاني

(١) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.

ثم يروي فصولاً من المأساة، وما يقوم به البغاة من جرائم وأهوال هزت كيانه، وزادت عناءه:

هذا الدمُ المسفوحُ مِن شُهَدائنا	قد هاجَ إحساسي وهزَّ كياني
كَمْ مِنْ أبٍ شيخٍ يُنادي طفلَهُ:	ولدي تخِذتكَ عدَّةً لزماني
كَمْ مِنْ صغيرٍ راحَ وهْوَ ضحيَّةٌ	يشكو صنوفَ الذلِّ والحرمانِ
هَدَموا البيوتَ ودمَّروا أركانَها	وتقدموا بالزُّوْرِ والبهتانِ
لا ردَّهمْ عقلٌ ولا عِلمٌ ولا	دِينٌ ولا خوفٌ من الديانِ

وتلك المشاهد التي هزت كيان الشاعر، وزادت عناءه، بين حروفها استنهاض خفي لهمم القادرين الذين لم يحركوا ساكنا، وما يلبث أن يتحول التلميح إلى تعريض ليقول:

عارٌ على الأحرارِ في أوطانِهِمْ	أن يَخضعوا للأسْرِ والجُرْذانِ

ونرى الشاعر مع كل هذا وذاك يختم القصيدة بحديث عن تطلعاته التي تنشد النصر، وترتقب الأمل القادم، متفائلة بالغد القريب، بعد أن أعلن يأسه من حاضره العاجز عن تغيير شيء:

يا قدسُ يا مسرَى النبيِّ المصطفَى	لبيكِ.. صرخةُ ثورةٍ وحنانِ
النصرُ في غدِنا القريبِ فضمِّدي	جُرْحَ الأسَى يا قدسُ بالإيمانِ
يا قدسُ يا مهدَ الغرامِ المُرتَجَى	يا غنْوَةَ المشتاقِ والهيمانِ
سنعودُ فارتقبي الخُطى واستبشِري	هذا أوانُ النصرِ في الأكوانِ

وهذه النبرة نجدها في شعر شرف عندما يبلغ به اليأس منتهاه، ولا يأس أبلغ من المرحلة التي مرت على عصر الشاعر، فالأحداث المتوالية من اليهود على فلسطين، والجولان، ولبنان، لم يكن يتصدى لها جار أقوى من مصر، وكانت الحرب بين الطرفين

سجالا، والتضحيات من طرف واحد، ولذا تداخلت رؤى سياسية في رؤية الشاعر الأم، نجده يعبر عن تلك الرؤى في قوله:[١]

شُعَباً تفرقنا
وقد صرنا شُعَبْ
نغتالُ أنفُسَنا
ونصنعُ سُلَّماً للمجدِ
مِن قِعَبِ الضحايا الأبرياءْ
... والقدسُ ترقدُ تحتَ أقدامِ المغولْ

ثم يمضي في قصيدته تلك مصوراً مشاهد الإجرام والعدوان، إلى أن يبلغ به القهر حدَّه، فيبدأ بالتعريض مرة أخرى قاصداً أولئك الذي يجمعهم بالقضية أكثر من انتماء، ومع ذلك لم تكن مواقفهم مشابهة للمواقف الأكثر فداءً وتضحية، يقول عن أولئك:[٢]

وعلى المَدَى كتلُ اليهودْ
يتورَّكونَ القدسَ
في شَبَقٍ رهيبْ
والشرقُ إعصارٌ
يُقرفِصُ في غباءْ
والشرقُ قنديلٌ عجوزْ
عفواً إذا مارستُ في الشعرِ الرموزْ
فجماجمُ الأطفالِ والبسطاءِ والغزلانِ
في الميدانِ أكوامٌ
كمثلِ القمحِ في وسطِ الحقولْ

---

(١) ديوان: القافلة، ص: ٥.

(٢) السابق، ص: ٨.

وتلك الرؤية لا تختلف في مضمونها عن رؤيته الأولى التي عبر عنها في قصيدته (يا قدس) عندما عاب على الأحرار استسلامهم وخضوعهم، ولكنه في هذه المقطوعة يلقي باللائمة على الشرق كلِّه الذي ينتمي إلى القضية ديناً ووطناً دون أن يشاركها المعاناة، ليقدم لها شيئاً يمكن أن يكون له أثر فاعل في التغيير.

ومن القدس الشريف إلى أقطار أخرى مجاورة، وغير مجاورة، وقعت في براثن البغي والاحتلال في مواجهة غير متكافئة، تسوِّغها شرعية دولية ظالمة، ديدنها الصمت أو الحياد في مثل تلك المواقف.

ويدرك عبداللّه شرف الأبعاد الإسلامية والسياسية لمثل تلك الحملات الغادرة فيقف دونها وقفات مختلفة، فيبكي مرة، ويثور أخرى، وأحياناً يرقب أملاً جديداً قد يغير مجرى حياة طال بؤسها.

ومن تلك الأقطار المقهورة مدينة (يافا) الفلسطينية التي احتلها العدو الصهيوني، يقول:[1]

أَتَذَكَّرُ غرناطةَ
يشرُدُ فكري
أُبصرُ يافا
يبكيني الأسرْ

كعادته يبكي عندما يعجز عن صنع شيء، لكنه هذه المرة يسترجع من واقع (يافا) مجد غرناطة الضائع فتزداد معاناته ويشتد نحيبه، وبعد أن يفيق من غمرته تلك يغوص في أعماق الماضي مسترجعاً من أطيافه شخصية إسلامية كانت رمزاً للفتوح والانتصارات، فيقول والأمل ملء عينيه:[2]

سيعودُ صلاحُ الدينِ
علَى كفيهِ البيرقْ

---

(١) ديوان: القافلة، ص: ٣١.

(٢) ديوان: القافلة، ص: ٣٢.

فارفعْ في وجهِ الأحزانِ الإيمانَ
تذوبُ الآلامُ
وينصهرُ القيدْ

وليس في أمله ما يُرتقب، فصلاح الدين لن يعود، ولن يتبقى من آماله المرتقبة إلا إيمان صادق يواجه به أحزانه.

وعن مآسي (صبرا وشاتيلا) يصور الشاعر فصولاً من المآسي التي لا تختلف كثيراً عما يجري في المواطن المحتلة الأخرى، ويختلف تصويره هذا عن غيره بعمومية النظرة، فهو قبل أن يحكي التفاصيل ينظر إلى نتيجة المأساة أو المهزلة كما سماها في قصيدة (ورقة من كتاب معجم البلدان):[(١)]

صبْرا وشاتيلا
ضلعانِ
من لهبٍ ونارْ
كتلٌ من الدمِ
فوقَ حبَّاتِ الرمالْ
... ثوبانِ من شوكٍ
على صدرِ البلادِ
وصلصلةْ
تحكي فصولَ المهزلةْ

ومن المهزلة العامة ينتقل إلى بعض فصولها المروية، وهو في الحالتين لم يدخر طريقة للإفصاح والبث إلا قدمها:[(٢)]

قالَ الإمامْ

(١) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٥.
(٢) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٦.

كُنا هُنالكَ

منذُ عامْ

... ما كانَ من شيءٍ هناكَ

سوَى العظامْ

وصغيرةٍ

تبكي

وتنشجُ في انتحابْ

والشمسُ تسحبُ ذيلَها

وعلى الجدارْ

سالَ الدمارْ

وحول ماهية عنوان القصيدة (ورقة من كتاب معجم البلدان) نجد لفتة مهمة ألمح الشاعر إليها، فالورقة تلك (صبرا وشاتيلا) ضمن أوراق، والورقة الساقطة ستتلوها أوراق ما لم يتم تدارك ذلك الكتاب المتهالك الذي يضم في أجزائه وطياته بلداناً تنذر أوراقها بالسقوط.

ويفصح عن مدى ذلك الخوف بعد أن سقط من الكتاب ما سقط بتنبؤات صح منها ما صح في قوله:[1]

قدْ تَمَّ في وقتٍ يسيرْ

وضْعُ الكتابِ

على يدِ الوطنِ القعيدْ

... وسنلتقي

في أوَّلِ الجزءِ الجديدْ

وبدايتهْ:

بيروتُ

---

(١) السابق، ص: ٤٧.

والجولانُ
والأفغانُ
واليمنُ السعيدْ

فإلى ذلك الوقت المعلوم ستبدأ حلقات السقوط بالجزء الثاني من الكتاب مبتدئة ببيروت، والجولان، وأفغانستان،...

ويمتد بالشاعر هم سياسي إسلامي إلى أماكن أخرى من خارطة العالم الإسلامي المستهدَف، فبعد أن وجه بعضُ المسلمين قواهم للتصدي لعدوهم الصهيوني الأكبر ظهر لهم عدو صليبي آخر لا يقل خطورة عن الأول.

بدأ ذلك العدوان الصربي الصليبي السافر في (البوسنة والهرسك) غيلة وغدرا، في حين لم يكن بين الطرفين أي تكافؤ، فحدث ما لم يجر في بال، وصنع الصرب بالأبرياء ما لم يصنعه المغول في الشام ومصر، كل هذا والعالم الإسلامي قادةً وأفراداً لا يملكون ما يدفعون به الضر عن أنفسهم من عدوهم الصهيوني الأقرب، فنتيجة حتمية حينئذ أن يكون الميدان للكلمة إلى أن يأذن اللّه بنصر من عنده.

وفي ذلك الميدان أعد شرف لضحايا (سراييفو) قصيدة شاركهم فيها الألم والحسرة على المجد الضائع، يقول في قصيدته (أغنية إلى سراييفو):[1]

سراييفو
جحيمٌ في دمي يَغلي
وأطفالٌ
تَنز الحزنَ في ألمٍ
وأيامٌ
تَهُزُّ صحائفَ التاريخْ

وبين الشموخ والقهر يرصد الشاعر الواقع المر بلغة لم يخاطب بها غير (سراييفو):[2]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

سراييفو

رجالٌ لِلمَدَى ارتفعوا

وما خَضَعوا

ورغْمَ شراسةِ السجانِ

رغْمَ القصْفِ والأوباشِ

واقفةٌ سراييفو

بكفٍّ تمسحُ الأحزانَ

والأُخرَى

تَصُدُّ الحقدَ والنيرانَ ضاحكةً

تُؤذِّنُ لانبلاجِ الصبحِ

في ثقةٍ

وَحَيَّ على الفلاحِ الحقِّ تسري

في المَدَى لحنا

وملحمةً

فترتجفُ الغطاريفُ

ويقلب الشاعر بصره باحثاً عن العدالة الدولية المزعومة فلا يجد إلا أشلاء جثث تتخللها وعود كاذبة:[1]

سراييفو

هنا الإجحافُ

يَحصِدُنا

هناكَ العدلُ تسويفُ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

فأي عدالة مرتقبة وممثلوها ذئاب؟ ومِن تلك الوعود وذلك الإجحاف يتحول الشاعر إلى آماله البيضاء التي اعتاد استشعارها إذا انسدت في وجهه السبل ليقول بصوت خافت ذي دلالات:[1]

سراييفو
ستبقى في المَدَى
نغما
يُردِّدُ صيحةَ الإيمانِ
في عصرٍ
بهِ التاريخُ تزييفُ

هذا الحس الإسلامي في شعر شرف حمل قلمه على المشاركة الفاعلة في قضايا أمته السياسية، دون أن يقف عنها بمعزل، ولم يكن في نظرته إلى تلك القضايا يائساً من حل، بل كان يسترجع لأفراد أمته تاريخهم المجيد، ليروا بأعينهم الفوارق الكبرى.

وهو إذ ينطق بلسان الماضي وأقدامُه لم تبارح وحل حاضره المهزوم يبحث في أعماقه عن نغمة متفائلة طالما أحس بحاجته الملحة إليها حينما يطوّقه اليأس.

وكان بين هذا وذاك يدلف إلى عالم الذات مخاطباً الإنسانية الدولية الصماء المجردة من أي شعور نبيل.

(١) السابق.

٥ – موضوعات أخرى :

أ – الشعر الديني :

قد نلمس من حالة العجز التي التي طالما عاناها شرف تأثيراً واضحاً في توجهه الدائم إلى مولاه، وبخاصة عندما تسمو نفسه ويوقن أن في توجهه ذاك سبيلاً أمثل وأقرب إلى الخلاص مما هو فيه.

ويتجلى ذلك التوجه في ابتهالات متنوعة ملأها بكل معاني الضعف، والإنابة، والإقرار بالذنوب، والتقصير في أداء حقوق مولاه.

نتيجة لذلك جاءت ابتهالاته في أكثر من صورة، وهذا راجع إلى دواعي الضعف التي تنتابه.

وشرف في معظم ابتهالاته يعرض خطاياه مقراً بها، وطالباً من مولاه التجاوز والمغفرة، من ذلك قوله في قصيدة (عودة):[1]

يا سيدي مُذنبٌ بالبابِ يرتجِفُ ... وفي يديهِ خطايا دمعُها يَكِفُ
الكلُّ آسَفَهُ والعمرُ خادَعَهُ ... حتى أفاقَ على الأيامِ تنصَرِفُ
ولم يجدْ غيرَ بابِ العفوِ يقصِدُهُ ... فجاءَ بالذنبِ والأوزارِ يلتحِفُ
فاعطِفْ عليهِ فإن الذنبَ أثقلَهُ ... وعذَّبَتْهُ الرُّؤى واستفحلَ الأسَفُ
ومَن سِواكَ إذا ما الذنبُ أرهقَهُ؟ ... ومَنْ سِواكَ بهِ الأحزانُ تنكشِفُ؟
فافتحْ له البابَ كي يرتاحَ كاهِلُهُ ... وفي بحارِ الرضَى يحيا ويرتشِفُ
وحسبُهُ أنهُ قد عاشَ مُعْترِفاً ... بأن عفوَكَ بحرٌ منهُ نغترِفُ

وعندما يُسلمه اليأس في بعض قصائده إلى تجاوز حدود الصبر يختتم قصيدته بطلب العفو جراء ذلك التجاوز الذي أسلمه إلى اليأس أو الاعتراض، ففي قصيدته (من مذكرات

---

(١) مجلة الفيصل، العدد: ٢٣٠، شعبان/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠١.

أيوب) ثار على قيده، وجنح عن حدود الشكوى، ثم ما لبث أن أقر في خاتمة القصيدة بالذنب السالف، فطلب العفو والمغفرة، وأبدى رضاه بقضاء اللَّه وقدره قائلا:[1]

وعفوَكَ يا ربِّ
إن جاوزَ العقلُ حدَّه
فأنتَ الحليم
وأنتَ الغفور
وكلٌّ عطاياكَ يا ربِّ تحلو

وفي مواضع أخرى يطارده شبح الذنوب، ويعترض سبيله، فيحول بينه وبين الأمان، ويخيل إليه أن السبيل مسدود، فيعمد إلى الإقرار بالتقصير والاعتراف، بإفلاسه من كل عمل صالح، ليسأل مولاه في ضعفٍ وخضوعٍ المغفرةَ والتوبة، يقول في قصيدته (الاعتراف):[2]

خُطىً.. سوفَ تمضي
وآتي إليك
ولا زادَ لي
ولا ظلَّ حولي
سوَى ظلِّ عفوِكْ
وأنوارِ وجهِكْ
فماذا أقول؟
... فهبني رضاك
ومُدَّ الصِّرَاطَ بِعَرْضِ الذُّنوب
ودعني أمرّ

(١) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٨.

(٢) السابق، ص: ٦٤.

أذقني حلاوةَ عفوِكَ عني

فإني مُقِرّ

بما كانَ مني

ومنْ ليَ ياربِّ

إن لم تكن لي؟

ويجد في اللجوء إلى خالقه –سبحانه– راحة كبرى، ومفرّاً من آلامه، فيناجيه مناجاةً تعكس أقصى حالات الحاجة والضعف، كقوله في قصيدة (دعاء):(١)

أدعوكَ مُبتهلاً وروحي مُوْلَعَةْ	والصدرُ ظمآنٌ وكأسُكَ مُتْرَعَةْ
يا مَن ذكرتُكَ والسهامُ تنوشُني	فاسْتَفْتُ عطرَ الدينِ والدنيا مَعَهْ
حسبي التفكُّرُ في جمالِكَ بُرهةً	أنسَى بها كلَّ الهمومِ الموجعَةْ
لولا انْحداري ما تعذَّبَ خاطري	بينَ الرياحِ الهُوْجِ لا تدري الدَّعَةْ
هَبَطَتْ ولو ظلَّتْ هناكَ بعرشِها	ما عَذَّبتها كلَّ حينٍ زوبَعَةْ
القيدُ كبَّلَها وعاقَ مسيرَها	والسجنُ أرضعَها وبئسَ المُرْضِعَةْ
مَن لي إذا أنكرتني وطردتَني	عن عرشِ حبكَ والقلوبُ مُجَمَّعَةْ

ذلك الانحدار الذي تحدث عنه هو ما عذَّب خاطره، وهو الذي حرمه من السمو، ولم تفته الإشارة إلى قيده الذي عاق مسيره عن أجَلِّ أهدافه.

وفي أحيان أخرى يتجاذب الشاعر في اللجوء إلى اللّه إحساسه بالخوف، وشعوره بالوحدة في هذا العالم الكبير، كقوله:(٢)

نادِ الكريمَ إذا أردتَ أمانا	وادْعُ الرحيمَ إذا طلبتَ حنانا
نادِ الذي رفعَ السماءَ إذا عدا	عادٍ عليكَ ولم تجِدْ أعوانا

(١) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

(٢) مجلة المنهل، العدد: ٤٣٥، رجب/ ١٤٠٥هـ، ١٣٦.

وادعُ العزيزَ إذا تُصيبُكَ نكبةٌ	تلقَ العزاءَ لديهِ والسُّلْوانا
كم من هموم لم أكُنْ لأُطيقَها	تدَعُ الحليمَ من الأسى حيرانا
ناديتُ منها للرحيمِ فَرَقَّ لي	عندَ النداءِ ولم تعُدْ أحزانا
هيَ خصلةٌ عندَ الكريمِ عرفتها	اقصِدْهُ تَلْقَ الجودَ والإحسانا

وربما سمت بالشاعر تطلعاته فمضى يصور كوامن ذلك التطلع، كقوله في قصيدة (تراتيل من فيض العشق):[1]

تجلَّى وجهُكَ في الأنوارِ
وأبصرتُ ذنوبي
وتكشَّفَ وجهُك في الظلماتِ
فعاينتُ دروبي
يا سرَّ وجودي
وهروبي
أبصرتُكَ لطفاً.. عفوا
مغفرةً تترَى
رحَمَاتٍ تتدلى
... يا مولايَ
تعددتِ الأسبابُ
وأنتَ الوهابُ
فكنْ لي
وأجرني
واجْذبني مني
نحوَ سناكَ

(١) ديوان عبدالله السيد شرف، ص:٦٠.

... فإني مفتونْ

وهو حتى في التماسه التوبةَ يشاكل بين ضعفه وتطلعه، على أن المشاكلة في بعض جوانبها تلك توحي بتقارب بين تطلعاته وتطلعات طائفة من شعراء المتصوفة،[1] كقوله في قصيدته (هواكَ نور):[2]

إلهي أنتَ تعلمُ ما بنفسي	وتَسمعُ توبتي فاقبَلْ حنونا
وجدتُ هواكَ نوراً أيَّ نورٍ	ومَنْ يَعْشَقْ يَرَ النورَ المبينا
تَخِذتُكَ أنتَ في الأنواءِ حِصناً	وخيرُ الحصنِ أنتَ إذا خشينا

إن حالات الصراع التي تمر بالنفس البشرية بشتى صورها تقود إلى معرفة طبيعتها المضطربة، وما ينتابها من لحظات ضعف وانكسار، وهذا الصراع البشري بين النفس وما يعتريها كفيل بأن يخلق ردود أفعال مختلفة من شخص لآخر حسب قوة يقينه وضعفه، فقد يتحول ذلك الصراع إلى لجوء إلى اللَّه –سبحانه– وربما ولَّد ثورة تخرج بصاحبها عن حدود ضعفه وحاجته إلى مولاه.

ومن ذلك الصراع نستطيع الوصول إلى طبيعة النفس في سموها وانحدارها من خلال الكشف عن توجهها، ولذا فإن توجه شرف في صراعه مع نفسه لم يكن مصروفاً لغير مولاه، فهو في جميع أحواله يلتمس منه كشف ضره، ويسأله التوبة، ويناجيه إذا أحس بالانقطاع والوحدة، وهذا كله يؤكد سلامة التوجه الديني لدى الشاعر بوضوح.

---

(١) يُنظر: "الشعر الصوفي إلى مطلع القرن التاسع للهجرة" أ.د. محمد بن سعد بن حسين، مطابع الفرزدق، ط:١، ١٤١١هـ، ص: ٩٨.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

ب – الشعر الوطني :

ما برح الشعراء عبر عصورهم يتغنون بالوطن، مسترجعين ماضيه، ومباهين بحاضره، ولم تزل فطرة الانتماء تخالج أحاسيس الشعراء المغتربين في كل التفاتة صوب أوطانهم، وفي كل رمز من رموزه.

وفي العصر الحديث أدرك الشعراء المعاصرون حقيقة الانتماء مع تعدد الأقطار، وتحكم الحدود، وبخاصة بعد تحرر أوطان بعضهم من قبضة الاستعمار، مما جعل الوطن في مفاهيمهم يعني الحرية والاستقلال.

فلا عجب حينئذ من توسع أطر الانتماء في الشعر الوطني حديثا؛ إذ رأيناه في "كل شعر يتعرض للوطن، فيشرح آماله، أو يبكي آلامه، أو يتغنى بأمجاده وحاضره"،[(١)] وهذا ما لم نجده بمثل هذا التوسع في الشعر القديم.

والغريب أن الشعر الوطني لدى شرف محدود إذا قورن بغيره، ويعود ذلك لكون شرف يعمد إلى الرمز عند حديثه عن الوطن،[(٢)] وعلى هذا سيظل كثير من شعره الوطني خافي الملامح لذلك السبب أو لغيره، على أن هناك من يعجب من خلو دواوين شرف من قصيدة وطنية يحترمها الشعراء.[(٣)]

أما قصائده الوطنية المباشرة فنستشف منها صدق الانتماء، وحرارة العاطفة، لأن الوطن في مفهوم شرف عشق، ومعاناة، وتضحية، وقد تشربت نفسه كل تلك المعاني منذ نعومة أظفاره، لا سيما وهو لم يفارق أرض وطنه طرفة عين.

ولنصغِ إلى أحاسيسه المرهفة وهو يناجي وطنه الحبيب في قصيدته (وتبقين أحلى)، يقول:[(٤)]

وَتَبْقَيْنَ رَغْمَ الهُمُوْمِ صَبِيَّةْ

---

(١) "رجل الصناعتين" عبدالله بن سليم الرشيد، ص: ٩١.

(٢) يُنظر ما جاء في دراسة الدكتور يسري العزب لديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٨٨.

(٣) رأي الدكتور أحمد زلط حين لقائي به في مكتبه يوم السبت، الموافق: ١٤٢١/٧/١٠هـ.

(٤) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٠.

وَأُنْشُوْدَةً
في شِفاهِ الزمانِ نَدِيَّةْ
وَتَبْقَيْنَ رَغْمَ النُّدُوْب
سَنابِلَ أَمْنٍ
وَلحناً شَجِيّا...
وَصَوْتاً يُجَلْجِلُ في كِبْرِياء
يُبِيدُ الأَكاذِيب

إنه يفيض وفاءً لمرتع صباه، ومنشأ ذكرياته، ويدعو له بالبقاء والرفاه، ليظل وطنه العطاءَ السخيَّ لكل محروم، والأمانَ المنشود لأمثاله، ولكي تبدد أنغام وطنه الشجية كل ما يحاك حوله من ادعاءات باطلة.

وحين تمور ذكريات الطفولة بالشاعر فإن مصر هي الذكريات، وهي النعيم الذي قضى على سنيه العجاف، يقول:[1]

وَتَبْقَيْنَ في ثَغْرِ أُمِّي
حَكَايا تَدُوْر
وَتَأْكُلُ كُلَّ السِّنِينَ العِجاف
وَكُلَّ الأَباطِيلِ
وَالزَّيف

إن تعلقه بوطنه ناشئ من تعلقه بماضيه السعيد في ارتباط جِدّ وثيق، فقد أُحْكِمَتْ أواصر الصلات بينهما في طفولته، حين كانت أمه تغرس في مفهوم صغيرها حب الوطن عبر حكايا تاريخه المجيد، وحاضره المشرق، دون أن تزعزع دعاوى المبطلين انتماءه إليه، ولعل في استحضار شرف (السنين العجاف) برهاناً على صدق الولاء مهما قست الظروف والأحوال.

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٠.

ويظل يدعو لوطنه بالرفعة والبقاء مستلهماً مما حوله كل معاني النماء والخلود ليصوغها أناشيد حب في وطنه المعطاء، يقول:[1]

وَتَبْقَيْنَ وَشْماً
نَدِيّا
وَنَبْضاً فَتِيّا
بِصَدْرِ العَذَارَى
وَكَفاً حَنوْناً لِكُلِّ الحَيَارَى
وَحَقْلاً وَدارا
وَعُصْفوْرَةً
تَسْتبيْحُ الفَضاء
وَتَهْوَى النهارا
وَبَسْمَةَ حُبٍّ عَلَى ثَغْرِ طِفْلِي
وفي لَثَغاتِ الصِّغار

تلك هي مصر التي لم يدخر الشاعر في تخليدها وسعا؛ إذ استنفد فيها كل وسائله المتاحة التي تضمن لها الخلود والنماء.

وفي غمرة وجده المتنامي يكف عما ابتدأ به، ولا يملك في خاتمة قصيدته ألا أن يصرح بأعلى صوته قائلا:[2]

تَعِيْشِيْنَ مِصْرَ الحَنان
وَمِصْرَ الوَطَنْ
وَتَبْقَيْنَ أَنْقَى وَأَحْلَى
بِرَغْمِ المِحَنْ

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦١.

(٢) السابق، ص: ٦٢.

تَدُوْرِيْنَ مَجْدا
تَقُصُّ حَكَايَاهُ كُلُّ الطيُورْ
وَتَرْوِيْهِ لِلأَرْضِ كُلُّ البُذُورْ
وَتَبْقَيْنَ يا مِصْرُ
شَمْساً تَدُورْ
بقَلْبِ الزَّمان
وَكُلِّ العُصُورْ

إننا ندرك بوضوح عمق هيامه بوطنه، وصدق تعلقه به، فهو حيناً يدعو له، وحيناً يغنيه، وحينا يتغزل به، وكل هذه المشاعر تنبئ عن وطنية حقيقية تملكت وجدانه، وتشربها حسه، فراح يسخر كل تجاربه الشعرية والشعورية قديمِها وحديثها ليفي وطنه بعض حقوقه.

ومع هذا يظل شعر شرف الوطني مثيراً للتساؤلات؛ إذ إن غرامه الكبير لم يستحوذ إلا على نزر يسير من قصائده،[1] والبقية تغلفها رموز نشم في تضاعيفها رائحة الوطن، فكثيراً ما فاض بالشاعر هيامه فراح يتغزل بوطنه متخذاً الرمز وسيلة يبث خلالها أحاسيسه غير عابئ بأحد، فالغزل لدى شرف لا تنحصر دواعيه في مفاتن محبوبته، أو سرد أوصافها الحسية، بل إن دواعيه تتجاوز ذلك إلى كل ما يُعشق، ومعلوم أن الوطن عشق شرف الأول الذي تشربه في طفولته قبل أن يعرف أي عشق آخر.

ففي هذا المقطع يرمز إلى وطنه بامرأة اسمها (فاطمة) ليناجيه كما يناجي محبٌّ حبيبَه، ولكنها مناجاة من نوع آخر، يقول:[2]

يَعُوْدُ أَنِيْنُكِ يا فَاطِمَةُ
يَسُدُّ الطُّرُقاتِ الُمْتدَّةْ...

(١) ممن أدرك هذا في وطنيات شرف مستغرباً قلتها صديقه الدكتور أحمد زلط حين لقائي به في منزله يوم الإثنين ١٤٢٢/٣/٢٦هـ.

(٢) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٣٩.

فِيْمَ وُقُوْفُكِ يا فَاطِمَةُ
وَكُلٌّ مَخاضٍ
صَرَّحَ عَنْ زَبَدٍ
مُتسخِ الأَثواب؟
يَأْتيني صَوْتكِ
في أَثْوابِ الصُّحُفِ
أُشِيْحُ بِوَجْهي
أَصْرُخُ:
يا فَاطِمَةُ
لِماذا عِنْدَ الوَهَجِ أَفُوْر؟

إنها مناجاة تكشف عن خوف وقلق، ففاطمة تئن ويبلغه أنينها في الطرقات، والمتجمهرون يسدون قارعة الطريق أمامها، فيستغرب وقوفها، وينكر عليها أنينها، وحين ينقطع عنه أنينها تتناقله إليه الصحف، فيفاجأ، ويُعْرِض لهول ما يقرأ، وليس في مقدوره غير صرخة حمَّلها الكثير من معاني الحب والمشاركة؛ إذ أصبح يتألم لألم وطنه، ويئن لأنينه.

ومع كل هذا الهيام والتعلق يجد الشاعر نفسه مقصراً في حق وطنه، فيقول معتذراً إليه:[1]

أَعْتَذِرُ إليكِ
فَلَمْ أَتَقَدَّمْ عِنْدَ الفَجْرِ
إلى نَافِذَتِكِ
أَرْوي أَرْضَكِ
مِنْ أَشْواقي...
جَاءَ الفَجْرُ

(١) ديوان: الحرف التائه، ص: ٦.

وَلَمْ أَتَقَدَّمْ
كُلُّ صَباحٍ يَحْمِلُ فَجْرا
وَبِلا جَدْوَى

إنه اعتذار مُحْسِنٍ ينشد الكمال، وليس اعتذار مسيء مقصِّر في حق من يعتذر إليه، ولعلنا نلحظ من اعتذاراه الدلالَ المفرط الذي حظي به الوطن في شعر شرف، فهو يرى نفسه مقصراً وإن لم نرَ في صنعه تقصيرا، ويرى نفسه مسيئاً وإن لم تبدر منه إساءة، ذلك أن الوطن في مفهوم شرف هاجس كبير لم يبارح مخيلته كما لم يبارح شرف ثراه.

ومهما يكن فإن شرفاً رأى في الوطن ذاته، فنشد له الحرية، كما نشد له ما لم ينشده لذاته، فدعا له بالنماء والخلود، وهو بين هذا وذاك ينسج له قصائد غرام وفخر، وحينما يتكدر صفاؤه يئن لشكواه، ويحزن لمصابه، ويشاركه البكاء والألم، كل هذا والشاعر ملتزم بحدود وطنية منضبطة، فلم يُضطر أبداً إلى اقتراف المخالفات التي طالما وقع فيها ضعاف البصائر، كتوثين الوطن، أو جعله في مقام المعبود، ونحو ذلك مما هو كثير الشيوع في الشعر المعاصر.

الفصل الثاني :
الدراسة الفنية

1 – التجربة الشعرية

٢ – الأفكار والمعاني

٣ – الألفاظ والتراكيب

٤ – بناء القصيدة

٥ – الصور الفنية

٦ – الموسيقا

١-التجربة الشعرية :

وهي بهذا الاصطلاح ابتداع مُحْدَث[١] أَصَّلَ له النقاد الأوائل بما تناولوه في دراساتهم لموضوعات القصائد، وما يدور حولها من وضوح أو غموض، وحرارة أو فتور، وصدق أو افتعال.[٢]

ومع اتساع دلالاتها الموضوعية والفنية في تجارب الشعراء المحدثين، وتنوع مداخلها الشعورية في أشعارهم، وسَّع النقاد من مفهومها، فوصفوها، وذكروا أنها "الحالة التي تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من موضوعات أو واقعة من واقعات الدنيا أو مرأى من مرائي الوجود، وتؤثر فيه تأثيراً قويّاً تدفعه في وعي أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل"،[٣] كما عنوا بها "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه... لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي".[٤]

وعلى هذا فإن "مشاعر الشاعر وأحاسيسه على قمة العناصر المشَكِّلة للتجربة الشعرية"[٥] التي تتشكل مع بداية الانفعال لتأخذ صورتها الأخيرة لحظة خروجها مكتملة في نص شعري تدلنا إلى أبعاد تجربته عاطفته، وألفاظه، ومعانيه، وصوره، وموسيقاه.

إذاً فإن نجاح التجربة الشعرية يتوقف على مقدرة الشاعر الفنية أولا، ثم على طبيعة تأثره بما تقع عليه حواسه من أحداث وخواطر وأفكار، سواءً أكان الباعث ذاتياً أم غير ذاتي.

---

(١) يُنظر: "في محيط النقد الأدبي" إبراهيم علي أبو الخشب، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م، ص: ١٧٧.

(٢) يُنظر: "شعر ذوي العاهات في الأدب المصري الحديث" علي عبد الوهاب مطاوع، ص: ٣٤٣.

(٣) "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث" د. مصطفى عبداللطيف السحرتي، مطبوعات تهامة، ط: ٢، ١٤٠٤هـ، ص: ٢٩.

(٤) "النقد الأدبي الحديث" محمد غنيمي هلال، ص: ٣٦٤.

(٥) "فصول في النقد الأدبي وتاريخه: دراسة وتطبيق" ضياء الصديقي– عباس محجوب، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط: ١، ١٤٠٩هـ، ص: ٢٥٦.

بذلك يتضح الفارق النوعي بين التجربة الشعرية والشعورية؛ إذ إن اكتمال صور المعاناة بأبعادها تأملاً ووضوحاً ومشاعرَ يحصر التجربة في إطار شعوري مكانها الوعي الداخلي، فإذا اكتسبت فيه حلتها من الشعر أُطلق عليها تجربةً شعرية،[1] وذلك لتميزها "عن بقية التجارب في الفنون الأخرى بما يصحبها من انفعال حاد يتحول في الصياغة إلى صور حية متحركة".[2]

أما أبرز آفاق التجارب الشعرية في شعر شرف فيمْكن دراستها عبر دلالتين لا ينفك عنهما المفهوم الحقيقي للتجربة الشعرية المتكاملة، وهما:

أ – الدلالة الموضوعية :

وهي التي نُحِس مداها في موضوعاته الشعرية بأبعادها الإنسانية المختلفة، ولعل شعره الوجداني –الذي يُمثل جل شعره– أظهر ما نستجلي منه تجاربه الشعرية، لا سيما أن شرفاً كان يناجي بوجدانياته ذاته قبل أن يناجي بها من حوله، ولهذا بدت موضوعاته الوجدانية أكثر ميادين المشاعر رحابة وصدقا، وهذا ما كتب لتجاربه قبولا؛ إذ "لا بد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان، فيعبر الشاعر فيها عما في نفسه ويؤمن به".[3]

ونلمح مثل تلك التجارب الشعرية الصادقة في قصيدته (كانت) التي تنم عن حزن، وكآبة، وظلمة نفس، وحرارة اشتياق، يقول:[4]

هلْ فيكَ يا ليلُ عن ليلايَ أَنباءُ؟	نحيا عليها فملءُ القلبِ أدواءُ؟
كانتْ نعيمي وكانَ الركبُ منطلقاً	واليومَ يا ليلُ ما رحنا ولا جاؤوا
قد فرقتْنا سهامُ البينِ وَا أسفي	والجسمُ ماتَ فلا تغرُرْكَ أشلاءُ
يا ليلُ ماذا؟ أليلَى ما تزالُ علَى	عهدِ الودادِ؟ وهلْ للقلبِ إصغاءُ؟

---

(١) يُنظر: "اتجاهات وآراء في النقد الأدبي الحديث" د. محمد نايل، مطبعة العاصمة، القاهرة، ص: ٣٨– ٣٩.

(٢) السابق: ص: ٣٩.

(٣) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٣٦٦.

(٤) مجلة المنهل، رجب/ ١٤١١هـ.

ناديتُ يا ليلُ: نارُ البعدِ تُحرِقني والبعدُ يا ليلُ آلامٌ وبأساءُ
كيفَ التلاقي وسهمُ البينِ فرَّقَنا والعمرُ يمضي وما في الأفقِ أضواءُ؟

إن التجربة الشعورية التي انبثقت منها القصيدة تركت في نفس الشاعر دويّاً سمِعت أصداؤه في أبياتها، فبدت معها جزءاً لا يتجزأ من بناء متكامل ألقت التجربة الشعرية عليه ظلالها، فجاءت الأبيات موحية بارتقاب، وغرام، ووحدة، وألم، وعجز، وتلك هي معاناة شرف الدائمة التي تتكنفها معظم تجاربه الشعرية الوجدانية.

وتقودنا تجربته الشعرية في أحايين كثيرة إلى لب مآسيه، وصميم معاناته، وذلك حين يبوح بخواطره وآماله، كقوله مناجياً الشعر:(1)

عَشِقْتكَ يا شِعْرُ
... لحْناً شَجِيّاً
وشَوقاً ونُورا
وَحَرْفاً جَسُورا
وَشَمْساً تَدورْ...
فَدَعْني عَلى راحَتيك
أَحُطُّ أَوَانا
وحِيناً أَطيرْ
وَأَنْسِجُ مِنْكَ
بِساطَ أَمان
لِكلِّ العُصُورْ

فهو يلخص تجربته الطويلة مع الشعر، وتلك التجربة ليست كتجارب بعض الشعراء الذين يعنيهم من الشعر فكرُه، وظواهر حُسنه، ولكننا نستشف في مقطوعته تجربته الذاتية

(1) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٥.

"التي عاناها الشاعر في الحياة فعلا، وترجمها شعرا"،[1] فلقد لحظنا أن تجربته تلك تكمن في معاناته مع أمانيِّه العريضة، وتطلعاته البعيدة، فهو يريد من شعره ما يريده هو من نفسه من جمال وغناء وجسارة وإشراق، ويرجو فيه ما يرجوه دائماً وأبداً من حرية وانطلاق، كما نلحظ سمو تجربته الإنسانية في تمنيه الأمانَ –وقد حُرِم منه– للآخرين.

وشعره التأملي جانب آخر من موضوعاته التي جلَّت خبايا تجربته الشعرية، وتجربته الشعرية فيها من التجارب التي "عاش لها أصحابها، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ويسجلون المشاعر والحقائق"،[2] فهو حينما ينطوي على ذاته، ويستكنه أغوارها فإن تجربةً شعرية تترجم فلسفته الخاصة إلى رموز يعنيها، وبخاصة عندما يتمثل عاهته نصب عينيه كما في قصيدته (مجرد احتمال):[3]

تَوَقَّفَتْ خُطَاهُ عِنْدَ أَوَّلِ الطَّرِيْقْ
كَمْ حَثها عَلَى المُضِيِّ
وَالعُبورِ في المَضَيْقْ
لَكِنَّها.. تَكَوَّمَتْ في سَاقِهِ الخُطَى
وأَلْفُ حُفْرَةٍ تَشُدُّ خُطْوَتَهْ
... لَكِنَّهُ لَنْ يَنثني عَن الطريقْ
فرُبما –مُجَرَّدُ احْتِمالْ–
يُجَرْجِرُ الخُطَى وَيَقْهَرُ المُحَالْ

إن معاناته الحقيقية من عجز خطاه عن الحركة هيأت للتجربة الشعرية في المقطع جوّاً جديداً اكتسبت فيه تأملاته عمومية لاءمت ما يواجهه من صعوبات في حياته العامة، لنستكشف بعد ذلك أن محاولات الخطى المكوَّمة على المسير إشارة لمطلق محاولاته بتحدياتها الحقيقية، وآثار ضغوطها على نفسه.

---

(١) "التجربة الشعرية من منظور الشعراء المعاصرين" محمد الدوغان، رسالة دكتوراه مخطوطة مقدمة إلى كلية اللغة العربية بجامعة الإمام، سنة: ١٤١٩هـ، ص: ٤١.

(٢) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٣٦٤.

(٣) ديوان: الحرف التائه، ص: ١٧.

أما التجربة الاجتماعية "التي يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعي أو الإنساني المعاصر"[١] فتبدو دلالاتها المتعددة لدى شرف في موضوعات الإصلاح والتوجيه والنقد التي شغل بها شرف نفسه، ليقوِّم مجتمعه أفراداً وجماعات، كما نلحظ أن تجربته تلك اتسمت بسمو المعاناة، والهم الإنساني المشترك، لأن الشاعر لا ينجح "في التعبير عن تجربته حتى تصير أفكاره الذاتية موضوعية".[٢]

وقد سعى شرف إلى تمثل واقع مجتمعه ناشداً المثالية له في قصيدته (غربة الأديب) التي امتزج فيها بُعدان ساميَان من أبعاد تجربته، يقول:[٣]

حياةٌ كلُّها همٌّ وضيقٌ	وعيشٌ بينَ جنبيهِ الحِدادُ
يضيقُ بها الأديبُ ويزدريها	ويرجو أن يلاقيَهُ السَّدادُ
يعيشُ على التعللِ والتمني	وينكرُهُ لِمَا يدعو العبادُ
يرومُ صلاحَ أخلاقِ البرايا	وفي جنبيهِ آمالٌ شدادُ

فنلحظ أن البعد الأول من تجربته ذاتي متمثل في شكوى مرة من واقع تلك الحياة التي ضاق بها ذرعا؛ لما فيها من ازدواج يُفترض أن يعانيه أي أديب مثله، ثم تبلغ تجربته أوجها حين تمتزج ببعد موضوعي مشترك يتمثل في نقده مجتمعه، وفي حرصه على إصلاح أخلاق أفراده، مع أن أفراد المجتمع ينكرون عليه مثاليته.

على أنه تجدر الإشارة إلى أن بعض شعر شرف الاجتماعي لا تبلغ به التجربة الشعرية الذروة التي تبلغها الموضوعات الأخرى، ولعل هذا ناشئ من المباشرة والتلقائية اللتين يتعامل بهما الشعراء في مثل تلك الأغراض،[٤] ولنتأمل قوله في نقده الواقعَ المزيَّف الذي لم يعد للحق فيه مكان:[٥]

---

(١) "الأدب ومذاهبه" د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط: ٣، ص: ١٣.

(٢) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ٣٦٤.

(٣) مجلة المنهل، شعبان/ ١٤٠٧هـ.

(٤) يُنظر: "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه" إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد الشوش، ص: ١٩١.

(٥) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٤.

كَانَ الحقُّ قديماً يمشي

أما الآن

ورِمَتْ قدمُهْ

قالوا لهْ:

عيبٌ أن نتركَكَ تسيرْ

اركبْ أنتْ..

ركبَ الحقُّ

كما أمروهُ على الصاروخْ

هبطَ الحقُّ على المريخْ

ثم جَلَسْنا كي ننتظرَهْ

راحَ الحقُّ هناكَ بغفوةْ

إننا لا نجد في القصيدة تجربة شعرية حقيقية أَرَّقته، إنما نجد فيها شعوراً ساخراً بارداً لا يحمل دلالة جادة على معاناة صادقة عايشها، أو ذاق مرارالها، وكل ما في تجربته انتقاد مجرَّد لبعض أفراد المجتمع الذين لا يرضيهم الامتثال للحق لتعارضه مع مصالحهم الشخصية.

أما موضوعات شعره السياسي فتسبقها تجربة شعورية تحمل في ثناياها همّاً مؤرِّقا، وشاغلاً ثقيلاً يخيم على مخيلته، ويسيطر على وجدانه، فما يلبث أن يبوح بما ناء بصدره، وقصيدته (يا قدس) خير مثال على ذلك، يقول فيها:[1]

داعي الهوَى في مقلتيكِ دعاني	لبيكِ.. أينَ مِن الغرامِ مكاني؟
دنياي في عينيكِ تَحفِلُ بالرِّضَى	وتدورُ بينَ محبةٍ وتفاني
أهواكِ فَلْيَدَعِ الوشاةُ مقالَهُمْ	فحديثُهُمْ ضَرْبٌ من الهذَيانِ
يا قدسُ دنَّسَكِ البغاةُ وأَحرقوا	ما شادتِ العلياءُ من أركانِ
لا ساغَ ماءُ النيلِ يوماً في فمي	وثراكِ بينَ مذلةٍ وهوانِ

(١) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.

إن القدس في منظور شرف ليست مجرد مدينة احتلها باغ، أو عاث فيها مجرم، ولكنها قضية كبرى تعتمل في ذهنه، وتثور في حنايا صدره، ومما يزيد تجارب الشعراء صدقاً وألماً في رمز القدس هو أن القدس قضية تاريخية بكل ما تحمله من أبعاده، "ومعلوم أن التاريخ معين لا ينضب لتجارب البشر أفراداً وأمما"،[1] فالقدس في منظورهم هي الماضي والحاضر، والشموخ والانكسار.

ومع ذلك التجاذب الديني والتاريخي بدت أُولى خطوات تجربة شرف هوى وغراما، كما في المقطع السابق، ثم ما لبثت أن أفصحت عن حقيقة المعاناة عندما راح يسرد أجزاءً من فصولها:

هذا الدمُ المسفوحُ مِن شُهَدائنا	قد هاجَ إحساسي وهزَّ كياني
كَمْ مِنْ أبٍ شيخٍ يُنادي طفلَهُ:	ولدي تخِذتكَ عدَّةً لزماني
كَمْ مِنْ صغيرٍ راحَ وهْوَ ضحيَّةٌ	يشكو صنوفَ الذلِّ والحرمانِ
كَمْ مِنْ فتاةٍ سلها مِن خدرِها	شوقٌ إلى زوجٍ وسِرْبِ أماني

وهنا تكتسب تجربته الشعرية جانباً آخر مع ما اكتسبته في أول القصيدة من تعلق بالقدس وتاريخها لتتشكل في هذا المقطع من بُعدين؛ الأول تاريخي، والآخر هو حاضر تفيض فيه الدماء، ويستشري فيه القهر واليتم والاغتصاب.

وفي طور تنامي تجربته الشعرية يقف في مقطع القصيدة الأخير حاملاً بين جنبيه أملاً عريضاً بعودة الحق إلى نصابه، ونهاية العدوان، وانقلابه على المعتدي الآثم، فينادي القدس التي هي هواه وغرامه، وسر عنائه وآلامه بمسرى النبي محمد –صلى اللّٰه عليه وسلم– فيقول:

يا قدسُ يا مسرَى النبيِّ المصطفَى	لبيكِ.. صرخةُ ثورةٍ وحنانِ
النصرُ في غدِنا القريبِ فضمِّدي	جُرْحَ الأسَى يا قدسُ بالإيمانِ

---

(١) "الأدب ومذاهبه" د. محمد مندور، ص: ١١.

زِيدي صُموداً واقهري الباغي فما   أحلَى انتصارَ الحقِّ رغمَ الجاني
سنعودُ فارتقبي الخُطى واستبشِري   هذا أوانُ النصرِ في الأكوانِ
دُنيا الطغاةِ الفاسقينَ تحطَّمَتْ   وبدا الصباحُ يطوفُ بالأوطانِ

بذلك النداء اتضح البُعْدُ الثالث لتجربة القصيدة الشعرية التي دعت الشاعر في المقطع الأول إلى مزيد من التعلق والهيام، ودعته في مقطعها الثاني إلى استنكار الظلم والعدوان عليها وعلى أهلها الأبرياء، ثم دعته إلى ارتقاب فجر جديد يضيء جنباها التي أضاءها من قبل نبينا محمد –صلى اللّه عليه وسلم– ساعةَ أُسري به منها إلى السماء.

وتلك الأبعاد الثلاثية المكونة لتجربته الشعرية سبب لتأجج جو القصيدة الذي ما كان له أن يحمل هذا الوهج لولا تلك التجربة مكتملة.

إن اكتمال صور التجربة الشعرية ترجمان فصيح لما يعتمل في ذهن الشاعر، ويعتلج في صدره، فإذا قلَّت مؤثراها قل وهجها، وفي أي حال من الأحوال "لا يُمكن الفصل بين الفكر والوجدان"،[1] لأن من مهامهما أن يشكلا الصدق الفني الذي يُعَدّ "الفيصلَ بين حقيقة التجربة وقشريتها".[2]

ففي قصيدة (ورقة من معجم البلدان) التي تناول فيها مذبحة (صبرا وشاتيلا) نلمس تجربة شعرية قليلة التأثر بالحدث، فبدت خافتة الإشعاع، لا تمتلك وسائل رقيّ، ولا أدوات تعبير مناسبة، يقول فيها:[3]

صَبْرا وَشَاتِيْلا
غُمَّازَتَانِ وَضِحْكَتانْ
نَامَا عَلَى صَدْرِ الصِّغَارِ وَأَرْنَبَانْ
حَطَّا عَلَى صَدْرِ الحِسَانْ

(١) "قراءة الشعر" د. محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص: ٧١.

(٢) "عن اللغة والأدب والنقد: رؤية تاريخية ورؤية فنية" د. محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ص:٣٦٩.

(٣) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٥.

وَبَيَادِراً وَجَدَاوِلا
وَمَشاتِلاً لِلأَرْزِ
وَاللَّيْمُوْنِ وَالتفَّاحْ...
وَتَرَانِ لِلأَنغامِ
في قَلْبِ الفُصُوْلِ
وَفي اسْتِدَارَاتِ الزَّمَانْ

ومهما يكن من اشتراك همّ، ووحدة مصير، وهَوْل موقف، إلا أن تجربة شرف في مقطعه هذا جاءت سطحية فاترة، "مخيبة للآمال؛ لأنها صيغت بطريقة خطابية مباشرة دون أن تتعمق الحدث، فضلاً عن نثرية لا تخفى".[1]

(١) "الورد والهالوك" د. حلمي القاعود، ص: ١٤٥.

ب – الدلالة الفنية :

وهي التي نلمس آثارها في عناصر النص الفنية غير منفصمة "قط عن الفكر الذي يصحبها وينظمها.[1]

وتكتسب دلالة التجربة الفنية مكانتها –في دراسة أدوات الشاعر– على أساس أن الشعر الحقيقي ذا القيمة الفنية العالية ما هو إلا نقل للتجربة الشعرية الموفقة.[2]

كما أن استكشاف دلالات التجربة الفنية يُنصف العمل الأدبي؛ إذ طالما ضُيِّعَتْ معالم النص الفنية في لجَّة التحليلات النفسية التي يستوي فيها الشاعر المبدع والشاعر الرديء.[3]

فاستجلاء الدلالة الفنية الجيدة من البناء الشعري يمنح التجربة العامة وهجاً برَّاقا، وتأثيراً خالباً يبدو النص فيه "كُلاًّ وجدانيّاً متماسكاً متناسقاً تتبادل أجزاؤه التعاون في التعبير عنه،... فالمشاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه"،[4] لتترك آثارها في نفس المتلقي الواعي كما أراد الشاعر لها.

ولِلأثر الفني الذي تؤديه التجربة الشعرية الناجحة في القصيدة قدرة خارقة على مجاوزة عظَمَة الموضوع الذي صيغت فيه، لتصنع منه عالماً خاصاً لا تعنينا منه حقيقة المعاناة، فكثيراً ما ألقت التجربة بظلالها على موضوعات مفتعلة المعاناة "وما تزال تنفذ في أقطاره من عمق إلى عمق، حتى يصبح عالماً فنيّاً جليل الجمال"،[5] ولا غرو في ذلك؛ لأن الشاعر المبدع يستطيع أن يُوجد "بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقاً وأكثر غنىً

---

(١) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٣٦٣.

(٢) يُنظر: "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث" مصطفى عبداللطيف السحرتي، ص: ٣٣.

(٣) يُنظر: "التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث" د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، مصر، ط: ١، ١٤١٠هـ، ص: ٢٧.

(٤) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ١٤٥.

(٥) "عن اللغة والأدب والنقد: رؤية تاريخية ورؤية فنية" د. محمد أحمد العزب، ص: ٣٧٠.

من واقع الحياة"،[1] فليس موضوع القصيدة هو المهم دائما، "إنما المهم وقعه في نفس الشاعر، وتشبع وجدانه به".[2]

بعد هذه التوطئة التي أردت من خلالها إثبات قدرة الشاعر المبدع على تشكيل أجواء نصه الأدبي بما يمتلكه من تجربة فنية فَذَّة أنفُذُ الآن لأقول إن شرفاً —في غالب قصائده— من الشعراء الذين استطاعوا تسخير تجاربهم الفنية لخدمة موضوعاتهم الشعرية أيّاً كان مستوى صدقها أو واقعيتها.

ولا أَدَلَّ على مقدرته تلك من قصيدته (ثقة) بأحداثها المفتعلة، ومضمونها غير الجادّ، يقول:[3]

قالت رفيقاتُ ليلى ... والغمزُ في الناظرَينِ:
ماذا جرَى لفتاها ... ألأخضرِ المُقْلَتَينِ؟
لا مرَّ بالبابِ صبحاً ... أو طافَ من ليلتَينِ
وما رأيناهُ يَرنو ... للبابِ والكُوَّتينِ
تُراهُ هامَ بأُخرَى ... وَرَاعَ لَيلَى بِبَينِ؟!
ردَّتْ عليهِنَّ ليلَى ... والوردُ في الوجنتَينِ:
ما بينَ قلبِ حبيبي ... هوىً عميقٌ وبَيني
فما تُرِدْنَ بهذا؟ ... هواهُ ملءُ اليدَينِ
وإن تناءى بعيداً ... وباعَدَ الخُطوَتينِ
أنا أُعيدُ حَبيبي ... قَهْراً بألحاظِ عَيني

إننا لنرى بوضوح حقيقة الأحداث المفتعلة التي صنع شرف من تفاصيلها عوالمَ لم يخضها، ولا يمكن أن يدرِك منها مَن كان في مثل حالة شرف غير خيالاتها.

(١) "الأدب ومذاهبه" د. محمد مندور، ص: ٩.
(٢) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ١٤٤.
(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

ولعل في ذلك برهاناً واضحاً على أن الصدقَ وحده ليس كافياً لإيجاد إيحاءات تنفذ إلى أعماقنا لمجرد صدقها، وإلا لكانت المرأة –من حيث العموم– أشعر من الرجل بصدق مشاعرها، وتدفق عواطفها، وهذا ما ينفيه الواقع بشدة عبر حلقات التاريخ بمختلف عصوره، مؤكداً أن الشعر قدرة فنية ذهنية قبل أي شيء.

إذاً ما الذي شدنا إلى قصيدته تلك؟ مع أن موضوعها غير جاد، وأحداثها مفتعلة؟

إنها –بلا شك– تجربة فنية أَحْكَمَتْ بناءها، فأَبْدَعَتْ صورَها، وأَرهفت موسيقاها، وأَعذبت ألفاظها، ونمقت معانيها.

وعلى هذا، فإن النص الشعري في محيط التجربة الشعرية بعامة ليس انفعالات فحسب، بل لا بد أن تَشِعَّ فيه قدرة فنية تحيلة إلى أثر أدبي غني بالقيم الفنية.[1]

وتتجلى مثل تلك القدرة في قصائد أخرى تحمل في تجاربها دلالات موضوعية، ولكن شرفاً لم يعش أجواءها، ومع ذلك تبدو بديعة رائعة، ومن ذلك قصيدة تأملية تَدَبر في تضاعيفها عالم راعٍ فقير، واصفاً تواضع مفردات ذلك العالم، وهدوء مكوناته، يقول:[2]

النجُومُ التي بَعْثرتْها يَدَاك
تُسائلُ عنكَ
مَساراتِكَ المُتعَبات
وتلكَ الغُنيْماتُ يَنقُرنَ وجهَ الأَدِيْم
وَكانَ النخيل
ينامُ وَيَصْحُو
عَلَى زَقزَقَاتِ الحُداء
وَتجري السنابلُ
تجلسُ في ظلِّ نايكَ
ترفو المُنى
ثمَّ للحُلْمِ تمضي

(١) يُنظر: "إضاءات في النقد الأدبي" د. عادل الفريجات، دار أسامة، دمشق، ط:١، ١٩٨٥م، ص: ١١٧–١١٨.

(٢) ديوان: مملكتان، ص: ٩٣.

... فهلْ كنتَ تدري بأن العصافيرَ
تقرأُ من راحتيكَ النشيدْ؟

إن ما قيل في بعض نماذج الدلالة الموضوعية للتجربة يمكن أن يقال هنا في هذه القصيدة التأملية، فهل معنى هذا أن الشاعر عاش في تلك الأجواء؟ وامتزج بمفرداها؟

كلا؛ فشرف وُلد وتوفي في قرية ريفية جُلُّ أعمال أهلها في الزراعة، و لم يسبق له أن هَشَّ غنماً في مرعى، ولكن تجربته الفنية أكسبت قصيدته دلالات شعورية، بدت التجربة العامة معها متكاملة، وكأن شرفاً خاض تلك التجربة بنفسه.

إذاً "فليس ضرورياً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبَّت في نفسه حُمَيَّاها".(١)

كما تجدر الإشارة إلى أن مستوى تجربة الشاعر الفنية يزداد نضجاً مع المراس، وقد لحظنا ذلك في بعض قصائد شرف الأخيرة؛ حيث كانت تجربتها الفنية تنضح بالخبرات التي أفادها من تجارب سنيه الأولى، بخلاف قصائد مرحلته الأولى التي ذكر شرف أنها "رديئة، لا تخرج عن الرومانسية الذاتية، بالإضافة إلى ضعف الصياغة، وقلقلة التركيب".(٢)

وقد لوحظ ذلك على بداياته؛ ففي ديوانه الأول (العروس الشاردة) نجد قصائد ومقطوعات تضج بالمباشَرة والسطحية، ولننظر إلى مقطع من قصيدته (أحبيني):(٣)

إلى مَنْ أَكْتبُ الشِّعْرا
إذا مَا كُنْتِ تَنْسِينِي؟
... أَحِبِينِي
لأن الأهلَ والصَّحْبا
أراهُمْ مَا أَحَبُّونِي
... وإن قالُوا لَقَدْ وَلى
وَجاءَ الكُلُّ وَارَوْنِي

---

(١) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٣٦٤.

(٢) "مجلة الرافعي"، عدد: فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "صناديد"، عبداللّه السيد شرف، ص: ١٢.

(٣) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٥.

تعالي فوقَ مَقْبَرَتي وَنَادِيْني

فمن النظرة الأولى يبدو المقطع سطحيّاً مهلهلا، فلا معان خالبة، ولا رؤية مبتكرة، ولا صياغة جديدة، وكل ما في الأمر تودد مستمر لمحبوبته حتى تحبه كما يحبها، فهو يكتب الشعر من أجلها، ولذا يطلب منها أن تحبه لأن أهله وأصحابه لا يحبونه، ثم يرجو منها أن تقف على قبره وتناديه حين تسمع نبأ وفاته.

هذا على ما في المقطع من ركاكة في الصياغة، وقلة إلمام بأصول النظم؛ إذ نجده قد جزم الفعل المضارع (تنسيني) ولا جازم، وكذلك إدخاله (ال) التعريف على اسم الجنس (كل)، وأيضاً سوء اختياره لبعض الألفاظ؛ وذلك عندما أراد أن يقول: (تعالي فوق قبري) فلم يسعفه الوزن فقال: (مقبرتي)، إضافةً إلى هنات موسيقية وقع فيها، كمدِّه فتحة الراء في (الشعرا– الصحبا) وهذا مستكره ما لم يكن في قافيةٍ موحدةِ حرف الروي، ومن ذلك مخالفته حركة ما قبل الرِّدْف،[1] حيث جاءت مفتوحة في (وارَوني) وكانت في (أحبيني–تنسِيني[2]) مكسورة.

أما في دواوينه الأربعة الأخيرة فقلَّ أن نجد فيها تلك الهنات مجتمعة، بل إننا وجدنا من الإبداع والإتقان ما لم نجده في كثير من قصائد دواوينه الثلاثة الأولى.[3]

واعترافاً من شرف بتفاوت مراحل تجربته سعى إلى إصلاح هنات تجاربه الغضة بمعالم تجربته الناضجة، فمن ذلك حذفه أجزاءً لم تعجبه، كقوله في ديوانه الثاني:[4]

تَكَوَّمَتْ في ساقِه الخُطَى
وأَلْفُ حُفْرَةٍ
تَشُدُّ خُطْوَتَهْ

---

(١) سيأتي تفصيل حروف القافية وحركاتها في مبحث الموسيقا.

(٢) كَسَرَها الشاعر ضرورة أو جهلا.

(٣) يُنظر إلى دواوينه الأربعة الأخيرة، والديوان الثامن الذي جمعه ابنه محمود، فمعظم ما فيها –من غير المكرور– صالح لأنْ يكون نموذجاً على نضج تجربته، وقد مر منها في الاستعراضات السابقة نماذج كثيرة حرصت على انتقائها، على أن قصائده ذات التجارب الشعرية الناضجة غير محصورة في دواوينه تلك، فمعظم ما نشره في المجلات من هذا النوع، وكذلك بعض ما جُمع من مخطوطه بعد وفاته مما لم يحظ بالنشر.

(٤) ديوان: الحرف التائه، ص: ١٧.

وفي الرِّمَالْ
تسوخُ[1] خُطْوَتهْ
(وألفُ عينٍ كُلَّما جَاءَ المَساء
مُحْدِقَاتٌ بالغَرِيْبْ
تَرُشُّ فَوْقَ الرَّأْسِ شَوْكَها)
فَتَرتجِفْ

فقد أعاد القصيدة في ديوانه الخامس،[2] واستبعد ما بين القوسين، وأظن أن صورة العيون المحدقة وهي ترش الشوك فوق الرؤوس هي السبب الرئيس في استبعاده هذا الجزء من القصيدة.

وقد تملي عليه تجربته الأكثر نضجاً أن يزيد في قصيدة قديمة لا تكتمل فكرتها —في نظره— إلا بها، كزيادته إحدى قصائد ديوانه الأول[3] مقطعاً صغيراً عندما أعادها في ديوانه الخامس.[4]

وربما رأى في معاني قصائده الأولى ما يوجب التغيير لتغير نظرةٍ كانت مسيطرة عليه آنذاك، كقوله في البيت الثاني:[5]

لا تقلْ كيفَ ولا تسألْ إلى أينَ المسيرْ
إنها الأيامُ ضِدّانِ: جليلٌ وحقيرْ

حيث أعاد معناه في صورة أكثر تديُّناً ورِضى ليصبح:[6]

(١) تسوخ: ترسب وتنخسف. (القاموس المحيط: ٣٢٤)

(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٤٩.

(٣) يُنظر: العروس الشاردة، ص: ٣٤.

(٤) يُنظر: الانتظار والحرف المجهد، ص: ١٢.

(٥) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

(٦) البيت في ديوانه المخطوط (الطريق مكة)، ص: ٤٥، وقد أعدَّه قبل وفاته بعامين لتقديمه إلى رابطة الأدب الإسلامي.

إنها حِكمَةُ رَبي.. جَلَّ علاَّمُ الصُّدُورْ

وقد يكون التغيير لخطأ في معنى اللفظ، فيبدله بعد أن يتنبه له بما هو مناسب للمعنى الذي أراده، كقوله:[1]

لا نورَ لا أحلامَ تَجْمَعُنا علَى الدَّرْبِ الطَّوِيْلْ
لا أُغْنِيَاتٍ حَافِلاتٍ بِالــهَناءِ لَدَى الخَمِيْلْ[2]

حيث علم بعد ذلك أن لفظ (الخميل) لا تؤدي معنى (خميلة) التي تدل على الأغصان الملتفة، فلما ازدادت بدائله، وكثرت مفرداته أبدل بها في ديوانه الرابع لفظَ (الأصيل) الذي ناسب المعنى والقافية.

بل إن دأبه في تطوير دلالات تجربته الأولى شمل عناوين قصائده، فوضع لبعضها عناوين أخرى أكثر ملاءمة من عناوينها الأولى.[3]

ومهما يكن فإن تجربة شرف الشعرية بدلالتيها الموضوعية والفنية استطاعت أن تفي بمتطلبات النص الشعري المكتمل النضج من جميع نواحيه، فجاءت قوالبه الفنية حاملة خلجات نفسه، ومصورة وجدانه في سمو واعتدال، دون أن يطغى جانب شعوري على جانب فني، وقد بدا حرص شرف على المواءمة بين هذين الجانبين في استدراكاته هنات تجاربه الأولى بما أفاده من خبرات في تجاربه الأكثر نضجا.

---

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١١.

(٢) الخميل: القطيفة ذات الخَمْل، والثياب المُخْمَلة، و لم أجد من ذكرها بالمعنى الذي أراده الشاعر. "لسان العرب" ١١/٢٢١-٢٢٢.

(٣) يُنظر مثلاً عنوان قصيدته (سؤال) المنشورة في مجلة الخفجي سنة: ١٩٩٠م في شهر مارس، حيث أبدل به (رسالة) حين أعاد نشرها في مجلة الفيصل سنة: ١٤١٢هـ في شهر شوال، وكذلك عنوان قصيدته (سراب) في ديوان العروس الشاردة، ص: ٣٣، حيث أبدل به أيضاً (الطائر المهاجر) حين أعاد القصيدة في ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ١١، وذلك لِمَا رأى في العنوانين الجديدين من مناسبة لمضمونيهما، على أنني أنبه أن تغيير عناوين القصائد قد يكون وراءه قصد آخر يصعب الجزم بتحققه لدى شرف؛ إذ أصبح من الحيل المتداولة بين الشعراء لإيهام القارئ أو الناشر أن لديهم جديدا.

٣-الأفكار والمعاني :

نشأ اهتمام النقاد الأوائل بالمعنى حين بدا في أشعار المُوَلدِين قسيماً للفظ، فراحوا يفاضلون بينهما، ويظهرون مزية كل منهما، فنشأ إثر ذلك اختلاف في الآراء، وتفاوت في البراهين.

بل إن بعض أصحاب تلك الآراء تباينت آراؤهم من موضع إلى آخر، أو اختلِف في فهم مغزاها، فأبو هلال العسكري[١] في موضع يميل إلى أن الشأن ليس في إيراد المعاني، "وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب... وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولا يُقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفنا من نعوت"،[٢] وفي موضع لاحق ذكر أن البليغ محتاج "إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ؛ لأن المدار بَعْدُ على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة".[٣]

وقد روى الجاحظ[٤] أن أبا عمرو الشيباني[٥] كان ممن يحفل بالمعنى،[٦] وعلى غرار احتفاء أبي عمرو بالمعنى ساق الجاحظ مقولته الشهيرة مفنداً زعم أبي عمرو، لأن المعاني – كما يرى– "مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المَخرج".[٧]

---

(١) الحسن بن عبداللّه بن سهل العسكري (٠٠٠– ٣٩٥هـ)، من علماء الأدب واللغة، وأهم آثاره: كتاب الصناعتين، وجمهرة الأمثال، وشرح الحماسة. (الأعلام: ١٩٦/٢)

(٢) "كتاب الصناعتين" أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي– محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط: ٢، ١٩٧١م، ص: ٦٤.

(٣) السابق، ص: ٧٥.

(٤) عمرو بن بحر (١٦٣–٢٥٥هـ)، من كبار أئمة الأدب، ولد في البصرة وتوفي بها إثر إصابته بالفالج، ومن أشهر آثاره: الحيوان، والبيان والتبيين، والبخلاء. (الأعلام: ٧٤/٥)

(٥) إسحاق بن مرار الشيباني (٩٤–٢٠٦هـ)، لغوي أديب، جمع كثيراً من أشعار القبائل ودونها، ومن آثاره: كتاب النوادر، وكتاب اللغات. (الأعلام: ٢٩٦/١)

(٦) يُنظر: "الحيوان" الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، ١٣١/٣.

(٧) "الحيوان" الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، ١٣١/٣.

والحق أننا عندما نتأمل كتابات الجاحظ يتضح أنه "في طليعة من عَرَفوا في أدبهم قيمة المعاني وطرافتها وأهميتها، بل ربما كان أهم كاتب في عصره عُني بمعانيه"،[1] ولو سلمنا أن مقولته تلك انتصار للفظ على المعنى، فقد يكون دافعُه إليها الردَّ على ادعاءات شعراء المَوَلدين والأعاجم الذين زعموا كثرة معانيهم قياساً بمعاني الشعر العربي القديم.[2]

وبين الرأيين ثمة من توسط، وحفظ لكل من المعنى واللفظ حقه، كابن رشيق القيرواني[3] الذي قرر أن "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته".[4]

وعلى هذا الرأي الوسط سار كثير من النقاد المعاصرين معتدلي النظرة، رائين أن القيمة الحقيقية للفن تأتي من اتحادهما معا،[5] كما نادى آخرون بأهمية الألفاظ مقدمين جودة الصياغة اللغوية على غيرها،[6] وهناك أيضاً من أَولى تلك الأهمية للمعاني، لأسبابٍ تعود إلى تغير مفهوم الشكل، واتساع مفهوم المضمون.[7]

بعد هذا التمهيد للأهمية المتنازَعة بين اللفظ والمعنى قديماً وحديثا.. أشير إلى أن قدرة الشاعر الفنية هي فيصل قبولنا شعراً تظهر معانيه على ألفاظه، أو العكس، شريطةَ ألا يعتري أحدهما تقصير.

وعلى كلٍّ فإن المتتبع اتجاهَ شرف الفني الغالب على شعره يجده قريباً –إلى حدٍّ كبير– من مذهب الشعراء الرومانسيين الذين "يقدمون المعنى على اللفظ"،[8] إضافةً إلى أن معظم شعر شرف يتضمن ما أشرتُ إليه سابقاً من قدرة فنية لا تبدو الألفاظ معها قاصرة عن

---

(١) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ١٦١.

(٢) يُنظر: السابق، ١٦١.

(٣) الحسن بن رشيق القيرواني (٣٩٠–٤٦٢هـ)، من نقاد العرب وأدبائهم، توفي في صقلية، ومن آثاره: العمدة، وقراضة الذهب. (الأعلام: ١٩١/٢)

(٤) "العمدة في محاسن الشعر وآدابه" ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط: ٥، ١٤٠١ه، ١٢٤/١.

(٥) يُنظر: "عن اللغة والأدب والنقد" د. محمد أحمد العزب، ص: ٣٦٣.

(٦) يُنظر: "الأدب ومذاهبه" د. محمد مندور، ص: ٤٤.

(٧) يُنظر: "مشكلة المعنى في النقد الحديث" د. مصطفى ناصف، مكتبة الشباب، القاهرة، ص: ٥٠.

(٨) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ١٦٦.

اللحاق بمستوى معانيها، لأن الفضل في ذلك يرجع إلى القدرة الفنية العامة التي تنبع من الأحاسيس، أو المعاني نفسها، وترفدها مقدرة لغوية يكتسبها الشاعر من ثقافته وكثرة اطلاعه على دواوين الفحول قديماً وحديثا.

فهناك شعراء مبدعون تُلِمُّ بهم الأحاسيس المنوَّعة في شكل صياغات متعددة من الشعر، وآخرون متوسطون أو متخلِّفون لا يُلِمُّ بهم من المشاعر والأحاسيس ما يصوغونه شعراً جميلا.[1]

ونظراً إلى حفاوة شرف بالمعاني جاءت أهم اتجاهات شعره مليئة بالأفكار الموحية بما في نفسه، وقد مَرَّ أثناء دراسة اتجاهات شعره اهتمامه بالفكرة العامة في موضوعه الشعري؛ ففي الوجدانيات بدت أفكاره متنازَعة بين الغزل والحنين والشكوى، وفي شعره التأملي حَمَلَتْ أفكارُه رؤاه القريبة، وفلسفاتِه العميقة، كما تجلت في شعره الاجتماعي أفكار عامة بثها من خلال الهم المشترَك الذي حرص من خلاله على إصلاح مجتمعه وأفراده، ونقد مظاهر الزيف الطارئة على المجتمعات الجديدة، إضافة إلى إخوانياته التي فاضت بمعاني الإخاء والمودة، أما شعره السياسي فبدت أفكاره سامية تتمثل في همه الدائم بقضايا أمته الإسلامية، هذا إلى ما حمله شعره الديني من ابتهالات ملأها بمعاني الضعف والإنابة، وطلب العفو، كما بدت معاني الوفاء والحب ظاهرةً جليّة في شعره الوطني.[2]

وحتى أُبحر في عُباب معاني شرف مبرزاً أهم جوانبها، وأَبرز خلفياتها فإنني سأتناولها على النحو الآتي:

---

(١) يُنظر: السابق، ص: ١٦٤.

(٢) لم أجد داعياً إلى إعادة ما جاء في نماذجه تلك وقد مرت مدروسة، ولذا آثرت ذكر أفكارها إجمالا.

أ – مصادر معانيه :

١– القرآن الكريم :

لقد حرص شرف على الإفادة من ثقافاته المتنوعة، فراح يستلهم منها ما يراه مناسباً لإضاءة معانيه، وأول ما يطالعنا من حصاد اطلاعه تأثره بمعاني القرآن الكريم، وتوظيفه لها في تجاربه الشعرية الخاصة، ونجد مثل ذلك في قوله:[١]

وَهُزِّي بِجذوعِ الشجرِ
تُساقِطُ فوقَكِ أَقماراً
ونُجُوما

حيث أفاد معناه وشيئاً من ألفاظه من قوله –تعالى–: {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً}.[٢]

ومثله قوله:[٣]

ومَاذا لَوِ الشمسُ ظلَّتْ
بِبِطْنِ السَّمَاءِ؟...
فَهَلْ يَخْفِضُ الحَرْفُ لي مِنْ حَنانِ
جَناحِ المَوَدَّة

ففَوْر قراءة المقطع نستحضر قوله –عز وجلّ– في شأن الوالدَين: {وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَما رَبيَانِيْ صَغِيراً}.[٤]

---

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٥.

(٢) سورة مريم، آية: ٢٥.

(٣) مجلة المنتدى، السنة: ١١، العدد: ١٢٢، ربيع الأول/ ١٤١٤هـ، ص: ٦٢.

(٤) سورة الإسراء، آية: ٢٤.

وقد يحمل استلهام المعنى القرآني في الشعر دلالة رمزية تختصر على الشاعر الكثير من التعابير، لأن من شأن الرموز بعامة أن توحي بأكبر قدر ممكن من المعاني،[1] ومن ذلك قوله قاصداً نفسه:[2]

فَهَذي أَضْواءُ الفجرِ تُسائلُنا:
مَنْ يَفْدي هَذا الطفلَ بِذِبْح؟

فقد نظر إلى قوله –تعالى–: {وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيْمٍ}،[3] مستحضِراً قصة إبراهيم وإسماعيل –عليهما السلام– وامتثالهما لأمر اللَّه –تعالى– ليرسم لنفسه صورة مشابهة في إيحاءاتها للصورة الأصل، هذا على ما بين الصورتين من فارق شاسع في الحقيقة والحدث والقصد.

٢– الأحاديث النبوية :

وفي أحيان أخرى تطالعنا معانيه مستمِدة ظلالها من أحاديث المصطفَى –صلى اللَّه عليه وسلم–، كقوله:[4]

يسوقُني الحُلْمُ للدنيا فأحضِنها	كنافخِ الكِيرِ لا عِطْرٌ ولا فَوْحُ

فعلى ما في تشبيهه من ضعف[5] إلا أنه استحضر معناه من قوله –صلى اللَّه عليه وسلم–: ((مَثَلُ الجَلِيْسِ الصَالِحِ وَالسُّوْءِ كَحَامِلِ المِسْكِ وَنَافِخِ الكِيْرِ؛ فَحَامِلُ المِسْكِ إمَّا أَنْ

---

(١) "دير الملاك" د. محسن أطيمش، ص: ١٣٥.

(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٥.

(٣) سورة الصافات، آية: ١٠٧.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٥) الضعف في سوء الربط بين طرفَي التشبيه، وصعوبة استيحاء دلالتيهما، فهل كان يرمي إلى تشبيه نفسه بنافخ الكير؟ –وهذا هو الأقرب في الظاهر والأبعد في المعنى– أم أنه رمى إلى تشبيه الدنيا بذلك النافخ مع مخالفته التأنيث والتذكير بين طرفَي التشبه؟ وهذا هو الأقرب للمعنى المستوحى من الحديث الشريف.

يُحْذِيَكَ، وَإِمَّا أَنْ تَبْتاعَ مِنْهُ، وَإِمَّا أَنْ تَجِدَ مِنْهُ رِيْحاً طَيِبَةً، وَنَافِخُ الكِيْرِ إِمَّا أَنْ يُحْرِقَ ثِيَابَكَ، وَإِمَّا أَنْ تَجِدَ مِنْهُ رِيْحاً خَبِيثَةً)).[1]

وقد يستقي من أحاديث الرسول –صلى اللّه عليه وسلم– معاني متعددة، ثم يسوقها للناس مذكراً وواعظا، كقوله معنفاً قومه الذين نسوا أو تناسوا توجيهات نبيهم –عليه أفضل الصلاة والسلام– في قصيدة (دمعة في رحاب المصطفى):[2]

تركتَ فينا كتاباً لو نُعانقُهُ	لَمَا أحاطَ بنا الأوباشُ والفُجُرُ
وقلتَ: كونوا يداً في الحقِّ واحدةً	إن الذئابَ مِنَ المُنبَتِّ تَنْتصِرُ

ففي البيت الثاني نقلٌ شبه دقيق لثنتين من وصايا نبينا –صلى اللّه عليه وسلم– لأمته، ونرى ذلك في نقل شرف معنى الشطر الأول من قوله –صلى اللّه عليه وسلم–: ((الُمسْلِمُوْنَ يَدٌ عَلَى مَنْ سِوَاهُمْ))،[3] ونَقلَ الشطر الثاني من معنى قوله –عليه الصلاة والسلام–: ((إِنَّ الشَّيْطَانَ ذِئْبُ الإِنْسَانِ كَذِئْبِ الغَنَمِ يَأْخُذُ الشَّاةَ القَاصِيَةَ وَالنَّاحِيَةَ، وَإِيَّاكُمْ وَالشِّعَابَ، وَعَلَيْكُمْ بِالجَمَاعَةِ وَالعَامَّةِ)).[4]

٣– الشعر القديم :

وثقافة شرف الأدبية واضحة في شعره؛ فكثيراً ما استوحى من الشعر القديم ما ضمَّنه شعره، كقوله:[5]

---

(١) أخرجه البخاري في صحيحه، كتاب: الذبائح والصيد، رقم : ٥٥٣٤، عن أبي موسى الأشعري –رضي اللّه عنه–، يُنظر: "فتح الباري بشرح صحيح البخاري" ابن حجر العسقلاني، ترقيم: محمد فؤاد عبدالباقي، تحقيق: الشيخ عبدالعزيز بن باز، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، ٩/٦٦٠.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) أخرجه ابن ماجة في سننه، كتاب: الديات، رقم: ٢٧١٦، عن معقل بن يسار –رضي اللّه عنه–، وتتمة الحديث: ((...وَتَتَكَافَأُ دِمَاؤُهُمْ))، يُنظر: "سنن ابن ماجة" ابن ماجة القزويني، تحقيق: محمد الأعظمي، شركة الطباعة العربية، الرياض، ط: ٢، ١٤٠٤هـ، ٢/١١١.

(٤) أخرجه الإمام أحمد في مسنده، كتاب: مسند الأنصار، رقم: ٢٢٤٥٩، عن معاذ بن جبل –رضي اللّه عنه–، يُنظر: "مسند الإمام أحمد" أحمد بن حنبل، بيت الأفكار الدولية، ١٤١٩هـ، ص: ١٦٣٣.

(٥) ديوان: القافلة، ص: ٣.

وَتَرَى القَوافِلْ
تَجْتثُّ سُنبلةَ الحَياء...
... بأسِنةٍ زُرْقٍ كما أَنياب غُوْل

فقد استوحاه من بيت امرئ القيس[1] إذ يقول:[2]

أَيَقْتلُني والمَشْرَفيُّ مُضاجعي وَمَسْنونَةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أَغْوَالِ؟

وكقوله مرتقباً وعد محبوبته:[3]

أَوْ عَلَّ هِنْداً
تُنْجزُ الوَعْدَ
القَدِيْم

فلا يَخفَى أنه استوحى من عمر بن أبي ربيعة[4] هذا المعنى:[5]

لَيْتَ هِنْداً أَنجَزَتنا مَا تَعِدْ وَشَفَتْ أَنفسَنا مِمَّا تَجِدْ

وقوله:[6]

الثابتُ يا وَلدِي
أَنَّ المَوْتَ تَحَققْ

---

(١) امرؤ القيس بن حُجْر بن الحارث الكندي (١٢٠– ٨٠ ق.هـ)، من فحول شعراء الجاهلية، وأشعر شعرائهم، يماني الأصل، ولد بنجد، ومات في أنقرة. (الأعلام: ١١/٢)

(٢) "ديوان امرئ القيس" تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط: ٤، ١٩٨٤م، ص: ٣٣.

(٣) "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٥٥.

(٤) مرت ترجمته.

(٥) "شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة" محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط:١، ١٣٧١هـ، ص: ٣١٢.

(٦) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٤٢.

وَتعَدَّدَتِ الأَسْبَابْ

حيث استوحى من ابن نَبَاتة السعدي[1] معنى بيته الشهير المنسوب خطأ لأبي الطيب،[2] لسيرورته، وقرب معناه من معانيه:[3]

وَمَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَّيْفِ مَاتَ بِغَيْرِهِ   تَعَدَّدَتِ الأَسْبابُ والموتُ وَاحِدُ

ولعلنا نستنتج من مجيء تلك النماذج المستوحاة في الشكل الحر حرصَ شرف على تقوية الصلة بين مضامين الشكل الجديد ومضامين الشكل العمودي الخالدة، وبخاصة إذا علمنا أن أكثر استيحاءاته —من هذا النوع— جاء مبثوثاً في قصائده الحرة، وهذا يؤكد أن الاختلاف بين الشكلين في شعر شرف لا يَمَسُّ المضامين.

٤- أقوال العرب :

ولثقافة شرف التراثية أثر واضح في معاني شعره؛ إذ كان يضمن منها المثل السائر، ويستقي منها الخبر الذائع، كقوله:[4]

يَأْتِي صَوْتكِ
يَا فَاطِمَةُ يُحَاصِرُنِي

---

(١) أبو نصر عبدالعزيز بن عمر بن محمد بن نباتة السعدي (٣٢٧–٤٠٥ه)، شاعر مُجيد، حسن السبك، جيد المعنى، له في سيف الدولة مدائح كثيرة، كانت وفاته في بغداد، وهو صاحب البيت الذي شرَّق وغرَّب:

وَمَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَّيْفِ مَاتَ بِغَيْرِهِ   تَنَوَّعتِ الأَسْبابُ والدَّاءُ وَاحِدُ

يُنظر: "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان" ابن خَلِّكان، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط:١، ١٩٤٨م، ٣٦٢/٢–٣٦٥.

(٢) أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن الكوفي الكندي (٣٠٣–٣٥٤هـ)، حكيم الشعراء، وشاعر العربية الأول، وأحد مفاخر الأدب العربي، ولد في الكوفة، وتوفي مقتولاً في طريق عودته من شيراز إلى بغداد. (الأعلام: ١١٥/١)

(٣) البيت بهذه الرواية الشهيرة موجود في: "خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر" محمد بن أمين المُحِبي، نسخة مصورة عن نسخة المطبعة الوهبية، ١٢٨٤ه، ٤٠٧/٤.

والبيت في ديوانه برواية (الوفيات)، يُنظر: "ديوان ابن نباتة السعدي" تحقيق: عبدالأمير مهدي الطائي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٣٩٧ه، ٥٦٧/٢.

(٤) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٣٩.

أَقبِلْ
فَالنَّاقَةُ مُضَرَّجَةٌ
بِرِمَاحِ كُلَيْب
لَكِنِي
لا نَاقَةَ لِي
أَوْ فَرَسا

تناديه (فاطمة) طالبةً منه النصْرة والوقوف إلى جانبها، وفي غمرة ندائها إياه يستوحي حرب البسوس،[١] وقتْلَ كليبٍ[٢] للناقة، فيدرك أن الموقف يتطلب شجاعة وقوَّة، ولكنه ليس كجساس[٣] الذي هبَّ لنصرةِ خالته فقَتَل كليبا، فينفض يديه مضمِّناً معنى المثل العربي: (لا ناقتي فيها ولا جملي)،[٤] ليريح ويستريح.

(١) بسوس بنت منقذ التميمية (٠٠٠—٠٠٠)، شاعرة جاهلية يُضرب المثل بشؤمها، وهي خالة جساس بن مرة البكري. (الأعلام: ٥١/٢)

وقد أُطلق اسمها على الحرب التي قامت بين بكر وتغلب ابني وائل، وذلك أنها كانت ترعى ناقتها في حمى كليب، فمنعها فلم تمتنع، فرمى ضرع ناقتها بسهم فقتلها، فأثارت ابن أختها جساساً عليه حتى قتله، فنشبت بين القبيلتين حرب دامت أربعين عاما.

يُنظر: "أيام العرب في الجاهلية" محمد أبوالفضل إبراهيم— علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٨هـ، صـ: ١٤٢— ١٦٨.

(٢) كليب بن ربيعة التغلبي (١٨٥—١٣٥ق.هـ)، سيد تغلب وبكر في الجاهلية، يُضرب المثل بعزته وأنفته، وثارت حرب البسوس عندما قتله جساس بن مرة البكري ثأراً لناقة خالته. (الأعلام: ٢٣٢/٥)

(٣) جساس بن مرة بن ذهل (٠٠— ٨٥ق.ه)، من بني بكر بن وائل، شاعر شجاع ، من أمراء العرب في الجاهلية، وهو الذي قتل كليبا، (الأعلام: ١١٩/٢).

(٤) المثل للحارث بن عُبَاد، قاله حين قَتَل جساسٌ كُليبا، واعتزل الفريقين.

يُنظر: "جمهرة الأمثال" أبوهلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم— عبدالمجيد قطامش، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر، القاهرة، ط: ١، ١٣٨٤هـ، ٣٩١/٢.

ويُقال في التبرؤ عن الشيء، يُنظر: "معجم الأمثال العربية القديمة" د. عفيف عبدالرحمن، دار العلوم، الرياض، ط: ١، ١٤٠٥هـ، ٧٧٩/٢.

وترد في شعره معاني مستوحاة من أخبارٍ دلته إليها سعة اطلاعه على كتب التراث، وسير الأعلام، كقوله:[1]

سَئِمْتُ السَّفَرَ
عَلَى كَفيْكِ
مَلِلْتُ الصَّخْرَ المَسْلُوْقَ
بِجَوْفِ القِدْر

فقد استوحى معنى سأمه ارتقابَ محبوبته، ومَلله انتظارَ وعودها من خبر صبية جوعى، كانت أمهم تطهو لهم الحجارة في قِدْرٍ موهمةً إياهم أن فيها ما يؤكل، حتى يغلبهم النوم مع طول انتظارهم.[2]

ومن ذلك أيضاً قوله:[3]

مَا عَاد المِيْلادُ هُوَ المِيْلاد
الآنَ تَئِنُّ الشاةُ بُعَيْدَ الذَّبْحِ
وَيُشْقِيها السَّلْخ

حيث استقى ذلك المعنى مخالفاً فكرته من قول مأثور،[4] أصبح يُرَدَّد عند تبلد الحس، وانعدام المبالاة.

---

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٤٢.

(٢) وأصل الخبر أن أمير المؤمنين عمر بن الخطاب -رضي اللَّه عنه- مرَّ بامرأة تباشر قدراً منصوباً فيه ماء، وحولها صبية يبكون، فسألها عن خبرهم -وهي لا تعرفه-، فقالت: إنهم يبكون من الجوع، وإنني أصنع هذا لأسكتهم حتى يناموا، واللَّهُ بيننا وبين عمر، فقام -رضي اللَّه عنه- من مكانه إلى بيت الدقيق، وحمل إليهم -على ظهره- ما يكفيهم...

يُنظر: "تاريخ الأمم والملوك" الطبري، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ١٣٩٩هـ، ٥/٢٠-٢١.

(٣) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٠.

(٤) لم أجد له أصلاً في معاجم الأمثال القديمة، بيد أني وجدته ضمن كلام لأسماء بنت أبي بكر الصديق -رضي اللَّه عنهما- تشجع به ابنها عبداللَّه بن الزبير -رضي اللَّه عنهم- عندما خَشِيَ أن يُمَثَل بجسده بعد موته، فكان مما قالته: "يَا بُنيّ، وَهَلْ تَتأَلم الشَّاةُ مِنْ أَلمِ السَّلخِ بَعْدَ الذَّبح؟".

يُنظر: "مروج الذهب ومعادن الجوهر" أبو الحسن المسعودي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة دار السعادة، مصر، ط: ٢، ١٣٦٧هـ، ٣/١٢١.

٥- الاستدعاءات التاريخية والأدبية:

ويطالعنا منها في شعر استدعاء الشخصيات، الذي يعني "توظيف الشخصية التراثية في الشعر... لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر".[١]

ونجد هذا النوع من الاستدعاءات هو الظاهر في شعر شرف؛ إذا طالما حَمَّل شعرَه باستدعائه إياها معاني ذات دلالات خاصة في سياقاتها.

وشرف إلى جانب استدعائه لتلك الشخصيات -معروفة كانت أو مغمورة- يؤكد الصلة بينها وبين الحالة التي استدعى لأجلها تلك الشخصية، ليَظهر المعنى الذي يريده أكثر تعبيراً ووضوحا، فمن ذلك قوله:[٢]

نقفورُ[٣] عادَ حثيثاً نــحوَ دوحتِنا ... وما تَصَدَّى لهُ هارونُ[٤] أو عُمَرُ[٥]

فبمعرفة سير تلك الشخصيات تتضح دلالات استدعاء شرف لها؛ إذ إن عودة نقفور تعني عودة التسلط والظلم، كما أن ارتقاب أمثال عمر وهارون لمواجهته يعني ارتقاب مستحيل.

ومن ذلك أيضاً قوله في مقطوعة يذكر فيها جراح أمته:[٦]

سَيعودُ صلاحُ الدينِ[٧]

---

(١) "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، ١٤١٧هـ، ص: ١٣.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) لعله لقب لملوك الأرمن، وكلهم اشتهر بالظلم، وأبرزهم الدمستق الذي انتزع كثيراً من بلدان المسلمين وعاث فيها فسادا، وكان أغلظ الملوك قلباً على المسلمين، وأكثرهم قتلاً لهم، وظل لهم بمرصد حتى قتلته جواري زوجته سنة: ٣٦٥هـ.

يُنظر: "البداية والنهاية" ابن كثير، تحقيق: د. أحمد أبوملحم وآخرِين، دار الريان للتراث، القاهرة، ط:١، ١٤٠٨هـ، المجلد السادس، الجزء الحادي عشر، ص: ٢٥٩-٢٦٠.

(٤) هارون بن محمد بن المنصور (١٤٩-١٩٣هـ)، خامس خلفاء الدولة العباسية، وأشهرهم قاطبة، عرف عهده بكثرة الغزو والفتوحات؛ إذ كان يغزو سنة ويحج أخرى، وكانت وفاته في طوس. (الأعلام:٦٢/٨)

(٥) عمر بن الخطاب بن نُفيل القرشي (٤٠ق.هـ-٢٣هـ)، ثاني الخلفاء الراشدين، وصاحب السيرة العادلة، وفي عهده تمت أكثر الفتوح الإسلامية. (الأعلام: ٤٥/٥)

(٦) ديوان: القافلة، ص: ٣٢.

(٧) يوسف بن أيوب بن شاذي (٥٣٢-٥٨٩هـ)، الملقب بالملك الناصر، أحد أبطال الإسلام المشاهير، وتحت قيادته استَرَدَّ المسلمون بيت المقدس من النصارى في معركة حطين. (الأعلام: ٢٢٠/٨)

علَى كفيهِ البيرقْ
فَارْفَعْ فِي وَجْهِ الأَحْزانِ
الإيمان

فظاهرٌ أن دافع الاستدعاء هنا ارتقاب شرف لنصر قريب يخفف من آلامه الخاصة، وآلام أمته.

ويستدعي شرف أيضاً شخصيات أخرى تعد رموزاً في أبعادها التاريخية، كقوله:[1]

كيفَ عَدَوا عَليكَ
أَيَا سِنِمَّارَ[2] الأَوَان؟

وذلك حينما رأى نظرات الإساءة موجهة لمن يدافع عنه.

وقد يستدعي شخصيات أقل شهرة تنبئ معرفته بها عن اطلاع ودراية، كقوله:[3]

فَهناكَ عِنْدَ الُمنحَنى
عِشْتارُ[4] يَعْبَثُ بالنهُودْ
وإسافُ يَرْكَبُ نائلَةْ[5]

---

(١) ديوان: القافلة، ص: ١٠.

(٢) يشير إلى مثل عربي أصله: "جَزَاءَ سِنِمَّار" وسنمّار رجل رومي بنى قصراً للنعمان بن امرئ القيس، فلما فرغ منه ألقاه من أعلاه لئلا يبني مثله لغيره، فضَربت به العرب المثل لمن يجزي بالإحسان الإساءة.

يُنظر: "مجمع الأمثال" أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ٢٨٣/١.

(٣) ديوان: القافلة، ص: ٧.

(٤) عشتار: إله الحرب والحب عند الفينيقيين.

يُنظر: "المنجد في اللغة والأعلام" مجموعة من المؤلفين، دار المشرق، بيروت، ط: ١٥، ١٩٨٧م، ص: ٣٧٥.

(٥) إساف ونائلة : صنمان لقريش، وهما –كما يُذكر– رجل وامرأة فجرا في الكعبة فمُسخا حجرين، فوضعا عند الكعبة ليتعظ بهما الناس، فلما طال مكثهما عبدا.

يُنظر: "الأصنام" هشام بن محمد الكلبي، تحقيق: د. محمد عبدالقادر أحمد، وأحمد محمد عبيد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٣م، ص: ٢٥، و ص: ٤٤.

فنلحظ أن ثقافاته المتنوعة أضافت إليه معارف أخرى مع تلك التي أفادها من كتب التراث، فطالعنا بشخصيات أسطورية وتاريخية لا تعرف إلا بعد بحث.

ونوع آخر من الاستدعاء جَدَّ "في الآونة الأخيرة، وهو شيوع ظاهرة استحضار الرموز التراثية الشعرية"،[1] ويعَدُّ هذا النوع من الاستحضار تحولاً كبيراً في تاريخ الاستدعاء الشعري، وتوسعاً في دلالاته التي انتقلت معه "من الرمز الفاعل إلى الرمز القائل".[2]

وقد وُجد هذا النوع من الاستحضار في مواضع متعددة من شعر شرف، فمنها استحضاره ابنَ الروميّ[3] في قوله:[4]

صارَ الشعرُ بهذا العصرْ
ثمراً فجّاً دونَ مذاق
فاضْربْ كفّاً يا ابنَ الرومِيْ فوقَ الكفّْ
قُطِعَ الصفّْ
مُسِخَ الحرفْ
قُمْ أسمِعنا مِن أبياتِك
ما يُنسينا طعمَ الشعرِ المُرّْ

وأيضاً استحضاره جريراً[5] والمتنبي[6] في هذا المقطع:[7]

---

(١) صحيفة الرياض، السنة: ٣٨، العدد: ١٢٠٢٥، الأحد: ١٤٢٢/٣/٤هـ، مقال بعنوان: الرمز التراثي، إبراهيم وافي، ص: ٣٥.

(٢) السابق.

(٣) أبو الحسن علي بن العباس بن جريج الرومي (٢٢١–٢٨٣هـ)، شاعر فيلسوف من كبار شعراء العصر العباسي، توفي في بغداد مسموما. (الأعلام: ٢٩٧/٤)

(٤) السابق: ٢٠.

(٥) جرير بن عطية الخَطَفى التميمي (٢٨–١١٠هـ)، أشعر أهل عصره، تهاجى مع شعراء عصره فلم يثبت منهم غير الفرزدق والأخطل، وله غزل عذب، توفي في اليمامة. (الأعلام: ١١٩/٢)

(٦) مرت ترجمته.

(٧) ديوان مملكتان، ص: ٥٢.

عُصْفورٌ
يَخرجُ من جلبابِ الكونِ
ويَدخلُ في ملكوتِ اللَّهِ
يُقلِّبُ في أوراقِ جريرَ[1]
وأَحلامِ المُتنبي

إننا حين نفتش في المعاني التي حملتها استحضاراته تلك مربوطة بسياقاتها نقع على ترجمة موجزة لأبرز معالم أولئك الشعراء المرتسمة في ذهن شرف، فشعر ابن الرومي في ذلك السياق يرمز إلى ما يراه شرف في ابن الرومي، وما ينطوي عليه شعره من معاني التروي والإتقان والنظرة البعيدة الصائبة، بخلاف الشعراء الذين بَرِم شرف بهم وبمجاجة أشعارهم، فلم يعد يجد لها أثراً في نفسه.

وفي السياق الآخر بدا جرير رمز صبابة يحلم العصفور –وهو شرف– بتحققها في ذاته، أما المتنبي فقد بدا معنى من معاني الطموح والأمل والقوة والإصرار التي يرنو شرف إلى بلوغ مداها، ولأجل ذلك قلَّب العصفور في أوراق جرير باحثاً عن صبابة كصبابة جرير التي تعني له شيئاً خاصّا، ثم فتش في أحلام المتنبي ليحتذي دروب طموحه وإصراره.

(١) مَنَعَ الاسم من الصرف ضرورة.

٦– الشعر المعاصر :

وإفادته من معاني شعراء عصره غير محدودة؛ إذ إن معظم معاني شعره –من غير ما ذُكر– إما مبتكَر، أو مستوحى من شعراء عصره.

على أن الجزم بإفادته معانيَ خاصة لشعراء محددين يتعذر إلى حد كبير، وذلك لانتماء معظمهم إلى مذاهب أدبية تغلب عليها أفكار عامة، فشعراء الرومانسية –ومنهم شرف– تدور جل أفكارهم في أُطر الوجدانيات والتأمل وما يندرج تحتهما، وعلى هذا فتقارب معاني تلك الفئة أمر غير مستبعد.

ومع هذا الاحتراس يظل كثير من معاني شرف ظاهر الاستيحاء، ولو تأملنا قصيدته (القافلة)[1] لبان فيها كثير من استيحاءاته بعض معاني شعرائها الذين ذكرهم فيها.

ولو دققنا النظر باحثين عن أكثر من تأثر بهم شرف في هذا المجال لطالعتنا مجموعة لا بأس بها من أشعار إبراهيم ناجي[2] التي أجد شرفاً تأثر إلى حد كبير بأفكارها ومعانيها، ولنأخذ مثلاً هذا المقطع من قصيدته (لا وداع):[3]

يا حبيبي أينَ أيامٌ ملأناها نعيما؟
وأذعنا حبنا أنشودةً تجلو الغيوما
حبنا هذا الذي روَّى من العطرِ النسيما
هلْ تذكرتَ الأماني؟ كلُّها أضحتْ هشيما
كلُّها لم تُبْقِ حتى لمحةً في البعدِ تسبي

وهذا المقطع من قصيدة إبراهيم ناجي (بقايا حلم):[4]

أينَ يَا ليلايَ عَهدُ الهَرَمِ؟ أَيْنَ يَا ليلايَ حُلْوُ الكلِمِ؟

---

(١) يُنظر: ديوانه القافلة، ص: ٢٠–٥٠.

(٢) إبراهيم ناجي بن أحمد ناجي القصبجي (١٣١٦–١٣٧٢هـ)، شاعر مصري لم تَحُدّ مهنة الطب من ميوله الأدبية، له عدة دووايــن جمعت في ديوان واحد بعد وفاته، وكانت وفاته في القاهرة. (الأعلام:١/٧٦)

(٣) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

(٤) "ديوان إبراهيم ناجي" دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، ص: ٢٣٦.

هَامِساتٍ بينَ أُذْني وَفَمي ... سَارياتٍ غَرِداتٍ في دَمي
كَلِماتٌ عَذْبةٌ مَعْسُولَةٌ ... ضُيِّعَتْ وَا رَحْمَتا لِلْقَسَمِ
ذَهَبَتْ مِثْلَ ذَهابِ الحُلُمِ

إن التشابه بين معاني المقطعين ظاهر، فكلاهما يبكي عهود ليلاه، ويسترجع الذكريات الهامسة التي اندثرت وضاعت كالأحلام.

ويبلغ التشابه بينهما في قصائد أخرى حدّاً يُوْهِم أن معارضةً[1] جمعت بين القصيدتين، فلو نظرنا إلى قصيدة شرف (كانت):[2]

هلْ فيكَ يا ليلُ عن ليلايَ أَنباءُ؟ ... نحيا عليها فملءُ القلبِ أدواءُ؟
كانتْ نعيمي وكانَ الركبُ منطلقاً ... واليومَ يا ليلُ ما رحنا ولا جاءوا
قد فرقتْنا سهامُ البينِ وَا أسفي ... والجسمُ ماتَ فلا تغرُرْكَ أشلاءُ
يا ليلُ ماذا؟ أليلَى ما تزالُ علَى ... عهدِ الودادِ؟ وهلْ للقلبِ إصغاءُ؟
كيفَ التلاقي وسهمُ البينِ فرَّقَنا ... والعمرُ يمضي وما في الأفقِ أضواءُ؟

وقصيدة إبراهيم ناجي (السراب على البحر):[3]

لا القومُ راحُوا بأَخْبارٍ وَلا جَاؤوا ... وَلا لِقلبِكَ عَنْ لَيلاكَ إغْضاءُ
جَفا الربيعُ لياليْنا وَغادَرَها ... وَأَقفرَ الرَّوْضُ لا ظِلٌّ ولا ماءُ
يَا شَافِيَ الداءِ قَدْ أَوْدَى بِيَ الدَّاءُ ... أَمَا لِذا الظَّمَأِ القَتالِ إرْواءُ؟
أَأَنْتِ ناديتِ؟ أَمْ صَوْتٌ يُخَيَّلُ لي؟ ... فَلِي إليكِ بِأُذْنِ الوَهْمِ إصْغاءُ
لَبيكِ لَوْ عِنْدَ رُوْحي مَا تَطِيْرُ بهِ ... وَكَيْفَ يَنهَضُ بِالَمجْرُوْحِ إعياءُ

---

(١) المعارضات باب من أبواب الشعر التقليدي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له قديم أو معاصر، فينظم أبياتاً على وزنها وقافيتها، ويقف منها موقف المقلد إعجاباً بها، أو يناقض زميله فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت.
يُنظر: "المعارضات في الشعر العربي" أ.د. محمد بن سعد بن حسين، النادي الأدبي بالرياض، ١٤٠٠هـ، ص: ٥١.
(٢) مجلة المنهل، رجب/ ١٤١١هـ.
(٣) "ديوان إبراهيم ناجي" ص: ١٦٤.

لوجدنا من التقارب ما يوحي أن شرفاً اطلع على قصيدة ناجي، فالمعاني تلتقي التقاءً واضحاً في القصيدتين، إضافة إلى تشابه صياغتيهما، واتفاقهما في الوزن، والقافية، وحركة الروي، وفي بعض كلمات القافية.

وظل شرف يستوحي من معاني الشعراء غرَرَها مدركاً أن الشعر قدرة وفكرة، لا يعنيه في ذلك اتجاه ولا مذهب.

ففي مقطع من قصيدته (لا دموع) تتشابه الفكرة العامة بفكرة قصيدة (سندباد يمني في مقعد التحقيق) للشاعر عبدالله البرَدُّوْني،[1] بل إن بعض معانيها يتكرر في القصيدتين، ولنأخذ من قصيدة (لا دموع) قوله:[2]

اقرأْ كتابَكَ.. قلتُ الحزنُ ضيَّعَهُ ... قالوا: انتسِبْ قلتُ: ما لي بينكُمْ نسبُ

العمرُ كمْ؟ قلتُ: آلافٌ معذبةٌ ... أنا الشهيدُ بها والنارُ والحطبُ

عنوانُ بيتِكَ قلتُ: البيتُ يُنكرُني ... بيتي الخلاءُ وهذا الحائطُ الخَرِبُ

هذا لجوجٌ لهُ في الغيِّ فلسفةٌ ... ومَن رفاقُكَ؟ قلتُ: السُّهْدُ والسغبُ

ماذا ترومُ؟ حياةٌ جوفَ مكرمةٍ ... لا ذلَّ فيها ولا بالقيدِ ننسحبُ

وأُقفِلَ المحضَرُ السِّريُّ ساعتهُ ... وصُلصِلَ القيدُ تلفيقاً ولا سببُ

ولنقرأ من قصيدة البرَدُّوْني هذا المقطع:[3]

كَمَا شِئتَ فَتِّشْ أَيْنَ أُخفي حَقائبي ... أَتَسْأَلني مَنْ أَنْتَ؟ أَعْرِفُ وَاجبي

أَجِبْ، لا تُحَاوِلْ، عُمْرُكَ؟ الإسْمُ كَامِلاً؟ ... ثَلاثونَ تَقْرِيْبا (مُثنى الحَوَاجبِ)

نَعَمْ، أَيْنَ كُنْتَ الأَمْسَ؟ كَنْتُ بِمَرْقَدِي ... وَجُمْجُمَتي في السجنِ في السوقِ شاربي

---

(١) عبداللّه بن صالح بن عبداللّه البَرَدُّوني، ولد في قرية البَرَدُّون (ذمار) عام ١٩٢٩م، أبرز أعلام الشعر اليمني المعاصر، من أعماله الإبداعية: من أرض بلقيس، وفي طريق الفجر. (معجم البابطين:٣٠٦/٣)، توفي عام ١٤٢٠هـ.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٣) "ديوان عبداللّه البردوني"دار العودة، بيروت، ط:١، ١٩٧٩م، ٥٠٨/٢.

مَنِ الكاتِبُ الأَدْنَى إليكَ؟ ذَكَرْتهُ	لديهِ —كمَا يَبْدو— كِتابي وَكَاتِبِي
لَدَيْنا مَلَفٌّ عَنْكَ، شُكْراً لأنكُمْ	تَصُوْنونَ مَا أَهْمَلْتهُ مِنْ تجارِبي
خُذُوْهُ، خُذُوْني لَنْ تَزِيدُوا مَرَارَتي	دَعُوْهُ، دَعُوْني لَنْ تَزِيْدُوا مَتاعِبِي

فالاثنان على مقعد التحقيق يواجهان همًا، وكلٌّ منهما يَنبش المحقِّق في إجاباته باحثاً عن أي إدانة.

٧- الشعر الأجنبي :

إذا كان اتصال الشاعر بتراثه الأدبي العريق سبباً رئيساً في تكوين أسس فنية وثقافية ف"إن التواصل بين الآداب سبب من أسباب النهضة"،[١] بل رأى بعض النقاد أن "من المسلَّم به أن كل أدب من الآداب إذا أراد أن ينهض ويتجدد فلا مناص له من الخروج من حدود اللغة التي كُتب بها ليفيد من الآداب الأخرى".[٢]

ويظهر أن بين شرف وبعض الآداب الأجنبية اتصالاً بشكل أو آخر، لا سيَّما أنه تَرْجم بعض شعره إلى اللغة الإنجليزية،[٣] فمن الوارد أيضاً أنه أفاد من تلك الآداب ما خفي على مثلي.

وحين نُقلب دواوينه، ونفتش في شعره المنشور والمخطوط لا تطالعنا سوى قصيدته (مبتدأ وختام) مُصَدَّرَةً بما أفاد أن شرفاً نقل معانيها من لغة أُخرى،[٤] ومنها:

إنْ كَانَ بِهَذا العَالَم
أَلْفٌ يَهْواكِ أَنَا مُبْتدَأُ الأَلفْ...

---

(١) "الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي" د. محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:١، ١٤٠٣هـ، ٩٣٦/٢.

(٢) "قضايا معاصرة في الأدب والنقد" د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص: ٤٦.

(٣) يُنظر: "مجلة الرافعي"، عدد: فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "صناديد"، عبدالله السيد شرف، ص: ١٣.

(٤) يُنظر: ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٣١، وقد جاءت القصيدة مُصَدَّرَةً بهذه الجملة: "عن قصيدة للشاعر رسول حمزاتوف".

أَوْ كَانُوا مِئةً فَأنا فِي بَدْءِ الصَّفّْ...

حَتى إنْ كَانَ بِهَذا العَالم

خَمْسَةُ عُشّاق

فَأَنا وَاسِطَةُ العِقدْ...

وإذا كانَ بِهَذا العَالمِ فَرْدْ

فَأَنا وَهَوَايَ وَعَينيكِ الفَرْدْ...

إنْ لَمْ يَبْقَ بِهَذا العَالم

مَنْ يَهْوَاكِ

فَهَذا يَعْني أَني مُتّ

فمن الملاحظ أن شرفاً نقل القصيدة إعجاباً بمعناها المسلسَل، كما يُلحظ –أيضاً– أثرُ النقل في برود التجربة الشعرية، فهو وإن وُفق –نوعاً ما– في صياغة القصيدة إلا أنها ظلت باهتةً لا تَشعُّ بعاطفة.

وقد نستنتج من هذا استقلالية النص العربي بتكامله المستمَدّ من العاطفة واللغة، فإن أخفق الشاعر في إحداهما عوض عنها بالأُخرى، وهذا ما لا يُمكن تلافيه في الشعر المترجم؛ إذ لا لغةَ ينتقيها الشاعر من معجمه الخاص، ولا عاطفة حقيقية تُغَطي بعضاً من قصور لغته، وهذه ميزة لا نجدها إلا في أدبنا العربي[١] الذي يؤكد "أن العمل الفني ليس معنى وليس فكرة، وإنما هو وجود كامل، أو حالة شعورية كاملة".[٢]

(١) يُنظر: "الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي" د. محمد الكتاني، ٢/٩٣٥–٩٣٧.

(٢) "الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة" د. عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٢هـ، ص: ٢٩٧.

ب – بين التقليد والابتكار :

مر بنا أن تجربة شرف الفنية مرت بمرحلتين؛ الأولى مثلت بداياته المتواضعة، والأخرى بدت عليها معالم نضجه، مما كان له أثر واضح في تغير المستوى الفني لشعره بعامة، ولعل أبرز مظاهر مرحلتيه تكمن في مستوى معانيه قِدَماً وجدَّة.

فمن الملاحظ على مرحلة تجربته الأولى تتبُّعه المعاني الفريدة وإعادة صياغتها من جديد، وكثيراً ما طالعْنا في شعره احتذاءات متكررة للمعاني الجزئية المشترَكة بين الشعراء على مَرّ العصور.

فمن تتبعه المعاني الفريدة قوله مصوراً عاهته وشدة تحمله المآسي:[1]

تحملتُ الأسَى عُمْري فقلبي ... تحصَّنَ في دروعٍ من سهامِ

فعند قراءة البيت يطالعنا بيت المتنبي[2] إذ يقول:[3]

رَمَاني الدهرُ بالأَرْزاءِ حتى ... فُؤاديَ في غِشاءٍ مِن نِبالِ

وقد يُعجب بمعنى جميل فيعيد صياغته، حتى لو اضطر لافتعال أجواء لم يعشها، كقوله:[4]

وهواكِ يَملأُ وَحدتي ويَشُدُّني ... وبنورِ وجهِكِ تُشرِقُ الأحلامُ

قالتْ بدَلٍّ ساحرٍ: يا وَيْلَتي ... أوَ كنتَ أثناءَ الغيابِ تنامُ؟

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مرَّت ترجمته.

(٣) "ديوان أبي الطيب المتنبي" شرح: ابن عدلان (المنسوب خطأً لأبي البقاء العكبري)، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ٩/٣.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

فنلحظ تأثره الواضح بمعنى جحظة البرمكي[١] في قوله:[٢]

فقُلتُ لها: بَخِلْتِ عَلَيَّ يَقْظى ... فَجُوْدي في المنامِ لُمسْتهامِ
فَقَالَتْ لِيْ: وَصِرْتَ تَنامُ أَيْضاً ... وَتَطْمَعُ أَنْ أَزُوْرَكَ في المَنامِ؟

ومن ذلك احتواؤه فكرة عامة، دافعه إليها الإعجاب والعُجْب، كقوله:[٣]

وقالتْ بثينةُ: ما لِلفَتَى ... أَراهُ بِكلِّ أَوانٍ هُنا؟
يسيرُ ورائي بوجهٍ صَبَوحٍ ... يضوءُ على مقلتيهِ السَّنا
فأشعُرُ بالنارِ في وجنتيَّ ... ويخفقُ قلبي إذا ما دنا
ويَقصُرُ خَطوي رويداً رويداً ... إذا لاحَ بيتي على المُنحنَى

إن هذه المعاني ليست من ابتكار شرف، ولا من واقعه الذي يأبى عليه ملاحقة (بثينة) أو غيرها؛ ولكننا نتحسس في أبياته معاني ابن أبي ربيعة[٤] في ادِّعاءاته الدائمة بمطاردة النساء له، واعتراضهن طريقه، وتغزلهن به، ومن ذلك قوله:[٥]

أَبْصَرْتُها لَيْلةً وَنِسْوَتَها ... يَمْشِينَ بَينَ المَقامِ وَالحَجَرِ
قَالَتْ لِتِرْبٍ لَها مُلاطِفَةً: ... لَتفسدِنَّ الطَّوافَ في عُمُرِ
قَالتْ: تَصَدَّيْ لَهُ لِيبصِرَنا ... ثُمَّ اغْمِزيْهِ يا أُخْتُ في خَفَرِ
قَالَتْ لَها: قَدْ غَمَزتهُ فَأَبى ... ثُمَّ اسْبَطَرَّتْ تَسْعَى عَلَى أَثَري

---

(١) أحمد بن جعفر بن موسى من آل برمك (٢٢٤–٣٢٤هـ)، أديب مليح الشعر، عارف بالموسيقا، لُقب بجحظة لنتوء في عينيه. (الأعلام:١/١٠٧)

(٢) "ديوان جحظة البرمكي" تحقيق: جان عبدالله توما، دار صادر، بيروت، ط: ١، ١٩٩٦م، ص: ١٦٤.

(٣) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤٠٩هـ، ص: ٨٠.

(٤) مرت ترجمته.

(٥) "شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة" محمد محي الدين عبدالحميد، ص: ١٣٦.

وفي مواضع أخرى من شعره يصوغ معانيه ممّا هو متداوَل ومشترَك بين الشعراء، شأنه في ذلك شأنهم، كقوله:[1]

إذا ذُكِرَ الهَوَى فَشُؤوْنُ عَينِي　　　تَرَقْرَقُ.. وَيْلَ عَينِي مِنْ غَرَامي

فهذا المعنى نجده عند عُبيدالله بن قيس الرقيات[2] في قوله:[3]

واللَّهِ مَا ذُكِرَتْ عِنْدِي سَمِيتها　　　إلاَّ تَرَقرَقَ مَاءُ العَينَ فَانْحَدَرا

ونجده عند مجنون ليلى[4] —إن صحَّت نسبته إليه—:[5]

بَلْ مَا قَرَأْتُ كِتَاباً مِنْكِ يَبلُغُني　　　إلاَّ ترَقرَقَ مَاءُ العَينِ أَوْ دَمعا

وعند ابن المعتزّ[6] في قوله:[7]

فَبِتُّ وَلِيْ خَصْمٌ مِنَ الشَّوْقِ غَالِبٌ　　　إذَا مَا دَعا دَمْعِيْ تَحَدَّرَ وَارْفضّا

وأيضاً نجده في بيت البحتري[8] إذ يقول:[9]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) عبيداللَّه بن قيس بن شريح (٠٠٠—٨٥هـ)، شاعر قرشي أكثر شعره في الغزل، ولقب بالرقيات لأنه كان يشبب بثلاث نسوة اسم كل واحدة منهن رقية. (الأعلام: ١٩٦/٤)

(٣) "ديوان عبيداللَّه بن قيس الرقيات" تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص: ١٣٨.

(٤) مرت ترجمته.

(٥) "ديوان مجنون ليلى" جمع وتحقيق: عبدالستار فراج، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص: ١٥٧.

(٦) عبداللَّه بن محمد المعتز باللَّه (٢٤٧—٢٩٦هـ)، شاعر مبدع تولى الخلافة يوماً وليلة ثم خُلِع وقُتِل، من آثاره: البديع، طبقات الشعراء. (الأعلام: ١١٨/٤)

(٧) "ديوان أشعار الأمير أبي العباس" تحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، ١٩٨٩م، ص: ٧٤.

(٨) الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي (٢٠٦—٢٨٤هـ)، أحد ثلاثة هم أشهر الشعراء العباسيين، معظم شعره في المديح، لقب شعره بسلاسل الذهب، وكانت وفاته في منبج. (الأعلام: ١٢١/٨)

(٩) "ديوان البحتري" تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط:٣، ١٩٧٧م، ١٩٢٣/٣.

تَعُوْدُكَ مِنها كُلما اشْتقْتَ ذُكْرَةٌ ... تَرَقرَقُ مِنها عَبرَةٌ ثُمَّ تَسْجمُ

ومثل هذا الأخذ غير مذموم؛ إذ إن المعاني فيه "مُتصَوَّرة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمُفْحَم".[1]

أما مرحلة تجربته الشعرية الثانية فقد حرص فيها على ابتكار المعاني، وإكسابها خصوصيته، فبدت غالب معانيه جزءاً من تجربة حملت ما يحمله ساعةَ المعاناة.

فعندما تضيق به الأعذار الواهية تسعفه المعاني المبتكرة[2] ليصطنع أعذاراً لا مفر من قبولها، كقوله:[3]

شَكَوْتُ فقِيلَ: لا تَيأسْ
وَأَشْعِلْ بِالرِّضَى المِصْباحَ
يَغْدو الكونُ أَنوارا
وَيَسْري الدِّفْءُ فِي البيْتِ
وَكَيْفَ أُضِيءُ مِصْباحي
وَمِصْباحي بِلا زَيتِ

إنه يُلجِم المنكرين عليه شكواه، ويغلق دونهم سبل الحوار؛ إذ إن سلاحه القادر على مجابهة فلول اليأس والظلام يفتقر إلى سلاح!

وحين يضيق بنفسه، وينفر من ذويه وأصفيائه، فإنه يأسو محبوبته بعذرِ هروبه دون أن يفجعها في ذاتها، بل يصطنع لذلك عذراً يحمل في طياته كل معاني الإيثار والتضحية، كقوله:[4]

---

(١) "الوساطة بين المتنبي وخصومه" علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم– علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، د.ت، ص: ١٨٣.

(٢) أنبه إلى أن تحديد المعاني المبتكرة يقتضي إلماماً بالمعاني السابقة للمعاني المدروسة أو –على الأقل– بجملة كبيرة منها، وعلى هذا فإنني أبرأ من تبعات قصوري فيما سأورده من معاني أظنها مبتكرة.

(٣) المقطوعة في كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

(٤) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

لا تَحْسبيني أَخافُ الحُبَّ فاتِنَتي   إني أُجلكِ أن تشقيكِ أناتـــي

فهو لم يبتعد عن محبوبته خوفاً من الحب، ولم يفارقها لأنه لم يجد فيها ما يرنو إليه مُحِبٌّ في محبوبه، ولكنه ابتعد عنها لأنه يحبها أكثر مما يخَيَّلُ إليها؛ إذ لا يريد أن يعذبها بمرأى شقائه، أو سماع نحيبه.

وفي مواضع أخرى تُضفي سهولة معانيه المبتكرة على شعره طرافة وظرفا، كقوله:[1]

سَأَلَتْ
أَنْ يُسْمِعَها
—بَعْدَ غِيابٍ دَامَ طَوِيلا—
آخِرَ مَا قَالَ مِنَ الأشعارْ
مُبتسماً قَالْ:
حِيْنَ يَغِيْبُ الصُّبْحُ
تَنامُ الأَطيارْ

وأحياناً يَحُوْل يُسْر معانيه دون الطرافة، ولكنها تسمو في عالم معاناته الخاص، كقوله:[2]

لِلَّهِ هَذا الصَّبِّ
عاشَ مُغَرِّدا
وَمَضَى وَلَمْ يَشْعُرْ بِهِ
أَحَدٌ سِواه

إذ إن فقدانه مَن يشاركه مشاعره معاناةٌ لوحدها، وشعوره هو بنفسه معاناة من نوع آخر.

---

(١) المجلة العربية، ربيع الآخر/١٤١٥هـ، ص: ٥٥.

(٢) مجلة الأدبية، الصادرة عن النادي الأدبي في الرياض، السنة: الرابعة، العدد: ٣١، جمادى الأولى/١٤١٦هـ، ص: ٣٥.

وتبدو معانيه المبتكرة آسرة في مواضع أخرى، وبخاصة إذا مزجها في مشهد، كقوله:(١)

أَضْرِبُ رَأسي بِالجُدْرانِ
الصَّلْبَةِ وَالمُمْتَدَّةِ
أَصْرُخُ في الآبارِ
وَأَرْجِعُ دُوْنَ الرَّدّْ

فمُلاحظٌ أن مَرآهُ وهو ينتظر أصداء صراخه في الآبار ألقى على المعنى بُعْداً شعوريّاً مشترَكا، وأظن أن هذا البُعْد استطاع أن يأخذنا مع شرف إلى آباره تلك، لنبحث –نحن أيضاً– عن مخبأ صداه.

---

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٤٧.

ج – بين الوضوح والغموض :

لعل أُولى بدايات الوقوف المنظَّم على قضية وضوح المعنى وغموضه نجدها لدى الآمدي[1] في موازنته بين أبي تمام[2] والبحتري،[3] وذلك حين ساق في مقدمة كتابه الخلاف الذي دار بين أنصار الشاعرَين مستعرضاً المحاسن التي أدلى بها كل فريق لشاعره، والمساوئ التي أُخذت على شاعر الفريق الآخر، فكان من المحاسن التي قَدَّم لأجلها أنصارُ أبي تمام صاحبَهم على البحتري غموض بعض معانيه، واشتمالها على فلسفة، وهذا ما عَدَّه أنصار البحتري مأخذاً على أبي تمام، رائين أن وضوح المعاني مطلب مهم في الشعر الجيد، ولذلك فإن البحتري مقدم لديهم على صاحبه في هذا القياس.[4]

على أن المتتبع آراء غالبية القدماء وكثرة من المتأخرين يرى لديهم أن "وضوح المعنى مقياس من مقاييس جودة الشعر، أما الغموض فممّا يَتضِعُ الشعرَ، ويحطّ من قيمته".[5]

ومعاني شرف في هذا الجانب تتنازعها مراحل زمنية خضعت لمراحل تجربته الشعرية؛ ففي مرحلة البدايات غلبت السطحية والمباشرة على معانيه، كقوله في قصيدة (قلبي والحبيب):[6]

القلبُ يسحرُهُ الحبيبْ ويهزُّهُ أملٌ عجيبْ

ما لي أراهُ يَهيبُ بي داني اللقاءِ ولا غريبْ؟

فأُريحُ كفِّي فوقَ صَدْ ري كي يكفَّ ويستجيبْ

---

(١) أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي (٠٠٠–٣٧٠هـ)، راوية، عالم بالأدب، شاعر، له مصنفات عدة، المطبوع منها –مع الموازنة–: المؤتلف والمختلف، توفي في البصرة. (الأعلام:١٨٥/٢)

(٢) حبيب بن أوس بن الحارث الطائي (١٨٨–٢٣١هـ)، من أمراء البيان، وأحد أشهر شعراء العصر العباسي، من آثاره: ديوان الحماسة، ونقائض جرير والأخطل، كانت وفاته في الموصل. (الأعلام:١٦٢/٢)

(٣) مرت ترجمته.

(٤) يُنظر: "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" الحسن الآمدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العلميـــة، بيروت، ص: ٣٤–٣٧.

(٥) "أسس النقد الأدبي عند العرب" د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص: ٤٤٥.

(٦) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ٣– ٤– ٥، مارس– إبريل– مايو/ ١٩٨٢م، ص: ٣٤.

لكنهُ كالطفلِ يَصْـــ ـــرخُ في عنادٍ لن أجيبْ
فيصيحُ قلبي هَا أنا ويفرُّ يتركُني سليبْ
يَجري ويَسكُنُ في ثنا يا صدرِها فِعْلَ الأريبْ
فإذا انْتهَى زمنُ اللقا ءِ وهبتُ قلبي للحبيبْ

نقرأ النص فنجد معانيه ساذجة، وفكرته من البداية إلى النهاية ثابتة مكرورة، ولا أدري لماذا نشرها ولم يحتفظ بها —كعادته مع أمثالها— في أوراقه الخاصة؟!

بل إننا نجد قصائد أخرى فيها من المباشرة والسطحية ما يَفْترُ الذوق لسماعه، كقوله متحدثاً عن نفسه وأفراد أسرته على ألسنة الرواة:[1]

قَالوا:
—والعُهْدَةُ في تلكَ الأقوالِ علَى الرَّواي—
إنَّ (السَّيِّدَ)
كانَ رقيقَ القَلْبْ...
وَيقالُ:
—وهذَا ما يدعُوا للدَّهْشَةَ—
إنَّ (السَّيدَ)
لم يأكلْ إلا مِنْ كَسْبِ يَدَيهِ
وَلَمْ يَحْمِلْ حِقْداً في جَنبيهِ
وكانَ يُحِبُّ الأطْفالْ
وَلَدِيهِ اثنانْ
يَسْأَلُهُمْ في كُرَّاساتِ الدَّرْسِ
وَيَشْرَحُ ما صَعُبَ عَلى العَقلينْ...
وَيقالْ:

(١) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٣٧.

—سُبحانَ مُغَيرِ تلكَ الأَحْوالْ—
إنَّ الزَّوْجَةَ
كانتْ تَنْفَرِدُ بِأَعْمالِ البيتِ
وَكانتْ
—والعُهْدَةُ ما زالتْ في عُنُقِ الرَّاوي—
تَكْنسُ تَمْسَحُ تَغْسِلْ
وَتسَوِّي حَاجَاتِ البَيت

لا تعليق.

وآثار مرحلته تلك على معانيه غير محصورة في سطحية معانيها أو نثريتها، فقد طالعْنا له أخطاء في سياقاتها، كقوله مخاطباً قلبه المخدوع:[1]

رعاك اللَّهُ مخدوعاً   تبيعُ الحبَّ كالخِبِّ

فــ (الخِب) هو الماكر الخدّاع،[2] ولكن شرفاً أتى بها في سياق الغِرّ المخدوع، ودليل ذلك تداركه لهذا المعنى في قوله:[3]

أتعبتني والحبُّ خِبٌّ خادعٌ   وتدورُ كالمصروعِ في مغناكا

وكقوله وقد جعل (الذِّكْر، والذِّكْرَى)[4] بمعنى واحد:[5]

فلتعِشْ بعدي على الذكْرَى فكمْ في الذكْرِ مَغْنَمْ

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

(٢) "القاموس المحيط"، ص: ٩٩.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) الذِّكْر: حفْظ الشيء، والصِّيْت، أما الذِّكْرَى فمن معانيها: التذكُّر، والاستذكار، والعبرة.
(القاموس المحيط، ص: ٥٠٧–٥٠٨)

(٥) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٣.

فلا أظن أن أحداً سيشك في إرادته (الذِّكْر) بمعنى (الذِّكْرَى)، وذلك لورود لفظ (الذِّكْرَى) في البيت نفسه سابقاً ل(الذِّكْر)، وقد كان يريد ب(الذِّكْر) تأكيد ما سبق في أول البيت من كون (الذِّكْرى) مغنماً يُعاش عليه، وربما تَخطى ذلك استجابة للوزن — على علمه بمعنى اللفظَين—.

وقد تلت مرحلته تلك مرحلةٌ أكثر عمقا، وأغزر تجربة، فجاءت معانيه رائقة حسنة، لا تفسدها مباشرة، ولا يلفها غموض، وشعر هذه المرحلة يمثل جُلَّ شعره، وقد مر وسيمر من نماذجه الشيء الكثير، ولكنْ جدير بمعاني مرحلته تلك أن نقف على أهم ملامحها.

فمع اتسام شعره في تلك المرحلة بالوضوح والتوسط بين مرحلتيه السابقة (مرحلة البدايات) واللاحقة (مرحلة الغموض) إلا أننا وجدنا ما أضفى على وضوح معانيه بُعْداً جيداً من شأنه أن يكسب المعاني فلسفة محمودة، وذلك البعد لمحناه في كثافة معانيه وعمقها.

وقد نالت تجربته تلك مكانة مرموقةً بين تجاربه الأخرى، على أساس أن التجربة التي تتمتع بدرجة "من العمق هي التجربة التي يبزغ منها الشعر".[1]

وكثيراً ما تمثل هذا الجانب لدى شرف في حِكَمه التي صدرت عن تأمل وروية، فمن ذلك قوله:[2]

ما العمرُ من بعدِ الشبابِ سوَى قذىً	فاقبَلْ مصيرَكَ لن يعودَ صِباكا
يا قلبُ أقصِرْ لا يُفيدُكَ في الهوَى	ماضٍ فإن الشيبَ عنه نهاكا
عادتْ ليالينا صقيعاً بارداً	واثَّاقَلَتْ بَعْدَ الشبابِ خُطاكا
واستقبلِ الأيامَ في إدْبارِها	فالآنَ لا تُجدي الهوَى شكواكا

(١) "الأسس الجمالية في النقد العربي الحديث: عرض وتفسير ومقارنة" د. عزالدين إسماعيل، دار الفكر العـــربي، القاهرة، ١٤١٢هـ، صـ: ٢٩٨.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

لقد حملت معانيه كثافة وعمقا؛ إذ جاءت بعد تأمله الطويل لتجاربه المختلفة في الحياة، وبخاصة بعد أن رأى بأم عينيه خفايا المشيب وقد كانت لا تخطر له في بال أيام صباه، وهذه الرؤية الناضجة نفت عن معانيه السطحية التي ضجت بها الأمثلة السابقة.

وعندما تَلِجُّ به الشكوى، ويطرد عنه نزق صباه، فإنه يتأمل واقعه بعين المجرب الخبير، لتجيء معانيه نابضة بالحكمة والرشد، من ذلك قوله:[1]

وإذا العيونُ عن الحقيقةِ أُغْمِضَتْ ... عَمَّ الظلامُ وسادَتِ الأقزامُ
تلكَ الحياةُ مفازةٌ.. لكنهُ ... مهما الحصانُ كبا فليسَ يُضامُ
فازْرَعْ زمانكَ فرحةً ومحبَّةً ... فالعُمْرُ زهْرٌ والأسَى أنغامُ

إن الظلام في منظور شرف أبعد بكثير من التحاف الشفق بعباءة الليل، فالظلام لديه معنوي لا يعم إلا إذا تعامى الناس عن الحقائق، وادلهمت نفوسهم بالسواد في فيافي الحياة الفسيحة، وفي هذا الجو المعتم يغالط شرف نفسه، ويتفاءل –على غير عادته– بالأمل المنتظر، لأن الذي ينطلق من مبدأ لا يضيره ما يعتريه ممَّن حوله، وحينئذ تشرق نفسه ليطرد أساه، ويحيا بقية عمره بين أزاهير المنى، لا في أنغام العذاب.

ومن شأن المعاني المكثفة أن تنأى عن الإطالة والتفصيل، لأن "كثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء"،[2] ولذا رأينا معانيه المكثفة ترد في مقاطع قصيرة، وقد تجيء في أقل من ذلك، كقوله:[3]

لا تذيعُ العِطرَ إلا زهرةٌ ... أو يَجُوزُ الرميُ إلا للقِسِيّْ

وقوله بعد أن أطال تفكره في غرائب الحياة:[4]

إنها الأيامُ ضِدّانِ: جليلٌ وحقيرْ

---

(١) الأبيات في كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

(٢) "الأسس الجمالية في النقد العربي الحديث" د. عزالدين إسماعيل، ص: ٢٩٨.

(٣) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، صـ: ١٥٩.

(٤) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

أما معانيه في مرحلة التجربة الثالثة فقد جاءت غامضة مبهمة لا نكاد ندرك منها طرفا، فاستحالت المعاني معها إلى رموز موغلة في العمق والفلسفة، إلى حد قد نظن معه أن الشاعر عَمَد إلى الغموض والإيغال في الرمزية هروباً من واجبات الشعر المعروفة إلى تعميماته[1] التي يُواري بها هُزاله.

على أن هناك من يرى أن الغموض والتعقيد مما يزيد الشعر عظمةً في رمزه ولفظه،[2] دون أن يكون للهروب من واجبات الشعر شأن في ذلك.

وقد ذكر شرف عن نفسه أنه اطلع في الآونة الأخيرة على دواوين مجموعة من شعراء ذلك التوجه، بل كان أثناء ذلك يبدي إعجابه المتناهي بقوة تعبيرهم، وتلاعبهم باللغة، وقدرتهم على إحالة المعاني إلى ما يريدون بالتقديم والتأخير...[3]

والحق أن شرفاً أُعجب بذلك التوجه ولكنه لم يتعامل به في شعره إلا من خلال نزر من قصائده، ومع ذلك فهو لم يُتقن التعامل معه كما يجب، هذا إن كان ذلك التوجه يحتاج -فعلاً- إلى عملية إتقان مقننة.

ولنتأمل مقطعاً متتابعاً غير مجتزأ من قصيدته (الطواحين) إحدى قصائد ديوانه السابع، يقول:[4]

لَنا سافياتُ
الطواحِيْنِ
مَا خَلَّفَتْهُ الشَّوَاطِئُ
هَا أَنْتَ تَنْفَرِطِيْن
تُدَشِّنكِ الهَمْهَمات
وَنَشْوَةُ زَيْفِ التَّلاقُحِ
يَغْزِلْنَ بِاللَّغْو شَوكاً وعُشبا

---

(١) "دير الملاك" د. محسن أطيمش، ص: ١٥٩.

(٢) يُنظر: "الأسس الجمالية في النقد العربي الحديث" د. عزالدين إسماعيل، ص: ٢٩٨.

(٣) يُنظر: "مجلة الرافعي"، عدد: فبراير/ ١٩٩٦م، مقالة: "صناديد"، عبداللّه السيد شرف، ص: ١٣.

(٤) ديوان: مملكتان، ص: ٦٥.

يَسِرْنَ
إذا اللَّيْلُ يَغْشَى
يُصَفِّرْنَ
يَمْضَغْنَ تُفَّاحَكِ اللَّهَبِيّ

فشتان ما بين مستوى قصائده السابق وهذا المستوى الموغل في التعقيد والإبهام، واستعراض مهارت أظنها إلى العبث أقرب.

ولنأخذ أيضاً هذا المقطع من إحدى قصائد ديوانه الثامن الذي جمعه ابنه، يقول في قصيدة بعنوان (صلصلة):[(١)]

إذْ يَغْتالُكَ عُشْبُ الدَّرْبِ
وَحِيْداً أَنكَفِئ
وَأَبْكي إذْ تَمْتدُّ الأَيْدي
تَلْقَفُ مَا تُنضِجْهُ[(٢)]
عَوَارِضُكَ السَّمْراءُ
وَتَقْطِفَ عَبْقَ نَسائمِكَ
الفارِعةِ ثِمارا
لا تَنقَطِعُ
وَلا تَنْمَنِعُ
وَلا
آه
مَنْ يُرْشِدُني لِفَواتِحِها

---

(١) ديوان عبداللَّه السيد شرف، ص: ٤٣.

(٢) لا بد من جزم الفعل وإشمام هاء الضمير ليستقيم الوزن.

"... مَنْ يُرْشِدُني لِفَواتحِها" رحمَك اللّه يا شرف، ونحن مَن يرشدنا إلى فواتح معانيك؟! لقد قرأتُ القصيدة مرّةً بعد مرّة، وَسَخَّرْتُ ما أَعْرِفهُ من مناهج التحليل والشرح، فلم أَهْتدِ إلى مراد، و لم أَسْتجْلِ معنى.

وعموماً فإن شعر شرف من هذا النوع –على قلته– لا يمثل اتجاهاً مال إليه بقدر ما مثل رغبة جديدة رأى نزعتها فيمن حوله فأراد أن يُجرِّب فيها قلمه، لأن اتجاهه الغالب –كما مر– رومانسي النزعة قلباً وقالبا، ودليل ذلك أن معظم قصائده الأخيرة لم تَحِد عن ذلك الاتجاه طرفة عين.

٣ - الألفاظ والتراكيب:

مرَّ في المبحث السابق اختلاف النقاد حول أهمية المعنى واللفظ من حيث العموم، وتجدر الإشارة في هذا المبحث إلى أهمية الألفاظ وتراكيبها مستقلة عن المعنى، وأثرها في الشعر.

لقد كان النقاد الأوائل يصنفون الشعراء وشعرهم إلى طبقات آخذين في حسبانهم هذين المقياسين، فاشترطوا للألفاظ ما يضمن لها جمال التعبير في المعنى المنظومة فيه، كتأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج، وأن تكون بعيدة عن الوحشية، والعامية، وأن تجري على العرف العربي من غير شذوذ، وأن تكون معتدلة الحروف...[١]

وكذلك أعاروا تركيب الجملة الشعرية اهتماماً بالغا، فعابوا على بعض الشعراء رداءة الصياغة، وهلهلة البناء، وسوء الربط بين اللفظ ومعناه، وتكلف الشاعر نظم ما لا يحسن.[٢]

وظل النقاد يضعون معايير الشعر الأولية ذابين عن الشعر كل دخيل، حتى أصبح تمييز الشاعر من المتشاعر غير متعذر على متأدب، لأن ألفاظ القصيدة وتراكيبها أوضح المزالق التي يقع فيها الشاعر ضعيف الأداة.

وفي العصر الحديث أَولى النقاد هذين العنصرين أهمية كبرى في تحديد مكانة الشاعر قوّة وضعفا، وذلك وفقاً لما تتسم به الناحية اللغوية عموماً من سمات دلالية وعروضية وموسيقية وتركيبية.[٣]

ولكي تكتمل ملامح الشعر الفنية ينبغي الوقوف على أسس الأدوات اللغوية للشاعر، وعلى رأسها ثروته اللفظية، وقدرته في إتقان بنائها، لأن مفردات تلك الأسس "جزء من كيانه الشعري"[٤] الذي لو جُرد الشاعر منه "لما بقي هنالك من فكرة شعرية".[٥]

---

(١) يُنظر: "سر الفصاحة" ابن سنان الخفاجي، تحقيق: علي فودة، ط: ١، ١٩٣٢م، ص: ٦٠– ٨٢.

(٢) يُنظر: "الشعر والشعراء" ابن قتيبة، تحقيق: د. مفيد قميحة، ط: ٢، ١٤٠٥هـ، ص: ٢١– ٣٧.

(٣) يُنظر: "شعر عبدالقادر رشيد الناصري: دراسة تحليلية فنية" عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٨٩م، ص: ١٨٤.

(٤) "عن اللغة والأدب والنقد: رؤية تاريخية ورؤية فنية" د. محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ص: ٣٦٦.

(٥) السابق، ص: ٣٦٦.

وأُولى الخطوات التي تساعد على معرفة معجم الشاعر اللغوي تتيسر بالعودة إلى الأصول التي استقى منها لغته، فاللغة تولد مع الإنسان بالفطرة، وتنمو معه بالاكتساب، ثم ينطلق الشاعر بدافع التوسع إلى خطوة أبعد مدى، تبدأ بالمطالعة وتتكامل بسرعة استيعاب الدراسات الجادة لبعض أصول الأدب.[1]

وقد يختلف شاعر عن آخر في اختيار مفردات معجمه التوسعية؛ إذ إن لكل شاعر "حدساً فنيّاً ورغبة يأتلفان لتخير كلمات ذات صلة خاصة بجزئيات أو بأطراف يؤكد عليها، أو تنتمي إلى جو أو بيئة تخالط كل ما يتطرق إليه".[2]

وتصل العناية بهذا الجانب إلى درجة كبيرة من الأهمية؛ ف"قد يقوم به القصيد دون حاجة إلى صور خيالية، أو موسيقا جياشة"،[3] وينعكس هذا القول على قصائد كثيرة حديثة نطالعها فلا نجد فيها الرونق ولا السمو مع كونها متخمتة بالصور والأخيلة، ونفتش عن العلَّة، فنجد أن لغة الشاعر عاجزة عن إحياء صوره.

واختيار الشاعر الألفاظ لا يأتي جزافاً لمجرد قرب دلالاتها من فكرته، "وإنما تأتي لأن دوافع التجربة في داخل الشاعر تختاره وتعتمده وتطمئن إليه بعد أن تكون قد غاصت في أكوام هائلة من الألفاظ"،[4] مما يدل على أن وظيفتها إيحائية جمالية تعبر "عن أحاسيس واتجاهات"[5] ذهنية بعيدة كل البعد عن كونها وظيفة إيصال معانٍ إلى ذهن المتلقي وحسب.[6]

وإذا تتبعنا الأصول المعرفية واللغوية الظاهرة في شعر شرف وجدناها تنبع من ثلاث ثقافات:

---

(١) يُنظر: "الأخطل الصغير: حياته وشعره" د. مفيد محمد قميحة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط: ١، ١٤٠٢هـ، ص: ٢٤٦.

(٢) "جماليات الأسلوب" د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط: ٢، ١٤١١هـ، ص: ٢٢.

(٣) "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث" مصطفى السحرتي، مطبوعات تهامة، المملكة العربية السعودية، ط: ٢، ١٤٠٤هـ، ص: ٥٩.

(٤) "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" د. عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك، عمّان، ١٩٨٠م، ص: ٢٤١.

(٥) "الأسس النفسية للإبداع الفني" مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥١م، ص: ٢٨٢.

(٦) يُنظر: السابق، ص: ٢٨١.

– ثقافة دينية استمدها من القرآن الكريم، وتظهر آثارها واضحة في اقتباساته بعضَ ألفاظه.

– ثقافة تراثية أفادها من مكتبتي أبيه وأخيه العامرتين بكم لا بأس به من الكتب الدينية والأدبية واللغوية والتاريخية، وتستوحى آثارها في كثير من ألفاظه المنتقاة منها مما سنعرض له جملة.

– ثقافة منوعة استقاها من تيارات عصره المختلفة، وتبرز هذه الثقافة في معظم شعره الحر الذي وظف فيه ما راق له منها.

هذه الثقافات من حيث العموم أكسبت الشاعر قدرة لغوية ومعرفية أحكم التعامل معها بحنكة في معظم شعره، فصورت معاناته مع صوره، وأفصحت عن دواخله مع شرحه.

وتبرز تلك القدرة في فن صياغته للألفاظ ذات الإيحاء، ومهارته في انتقاء المعبر منها، ليصل المطلع إلى صميم موضوعها قبل التفاصيل، من ذلك قوله:[(١)]

ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خطرت؟	وهل تُفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟
لم تَبقَ إلا ذُبالاتٌ فوَا أَسفي	ماذا أَفدتُ سوَى بعضِ الجذاذاتِ؟

فتدلنا ألفاظه (سجينا– الرقى– أشلاء– أموات– ذبالات– وا أسفي– الجذاذات) على معاناته مع عاهته.

وفي بيتين إنشائيين –بالمعنى البلاغي– نستشف من إيحاءات ألفاظهما، وفن صياغته لهما ما يمكن أن يهدينا إلى ما في نفسه، يقول:[(٢)]

كيفَ الحصانُ قدِ استجابَ لظالمٍ	وكَبَتْ خيولٌ كلُّها إقدامُ؟
أم كيفَ يُشرقُ بالورَى ألقُ المنَى؟	ومتى ستبصرُ في الدجَى الأحلامُ؟

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

(٢) من كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

فإذا دققنا النظر في ألفاظه ذات الإيحاء وجدنا أنها تحمل معنيين؛ الأول يحمل معاني مظلمة (ظالم– كبَت– الدجى)، والثاني يحمل معاني مشرقة (إقدام– يشرق– ألق– المنى– الأحلام)، وبالمزج بينهما يسهل علينا تحديد نوع معاناة الشاعر عبر تداخلات إيحاءاتها، لنشعر في النهاية أنه يأسى على كبريائه الضائع ويرتقب عودته.

مما سبق يتضح لنا جانب مهم في إيحاءات ألفاظه، وبخاصة حول بعض ألفاظ مقطعيه السابقَين (أشلاء– ذبالات– جذاذات– ظالم– كَبَت)، هذا الجانب يتعلق باختيار الشاعر للموقع المناسب لألفاظ ربما لا تتناسب في أي سياق، فقد تبدو بعض ألفاظه تلك في غير ذلك السياق نافرة، ولكنها بدت في تركيبه السابق متآلفة تماماً مع جو الأبيات، وذلك "لأن السياق هو الذي ألبسها هذه الصفة".(1)

وهذا ما يؤكد الخلفيات التي أشار إليها عبدالقاهر الجرجاني(2) ضمناً عندما رأى أن السياق هو القادر على منح اللفظة المفردة دلالاتها المحددة.(3)

ومن الجوانب الأخرى التي تبرز فيها ثروته اللغوية جانب المترادفات، أو الألفاظ قريبة الدلالة، فعندما يتحدث عن مآسيه لا يجد نفسه محصوراً في ألفاظ محددة، بل يتخير لمأساته ألفاظها المناسبة من معجمه الضخم، وكذلك الحال عندما يتحدث عن آماله المشرقة، فلديه فيها معجم لفظي لا يكاد ينتهي.

وهكذا يمضي في جميع فنون شعره مسخراً ثروته اللفظية في خدمة أفكاره دون أن تعوقه حواجز تضطره إلى اختيار ألفاظ لا تتناسب إيحاءاتها مع موضوعه.

ودراسة الجانب التركيبي للشاعر ييسر معرفة طبعه من تكلفه، لأن هذا الجانب يكشف طريقة تعامل الشاعر مع أفكاره، وألفاظه، وقدرته على التأليف بينهما، وشرف في هذا الجانب يغلب عليه الطبع، فأفكاره تتدفق منسابة مع ألفاظه مكونة جملاً متكاملة.

---

(١) "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" د. عبدالقادر الرباعي، ص: ٢٤٥.

(٢) أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد الجرجاني (٠٠٠–٤٧١هـ)، واضع أصول البلاغة، ومن أئمة اللغة، من آثاره: أسرار البلاغة، الرسالة الشافية في الإعجاز. (الأعلام:٤/٤٨)

(٣) يُنظر: "دلائل الإعجاز" عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط: ٣، ١٤١٣هـ، ص: ٤٤– ٤٥.

وهذا التكامل بإمكانه أن يبعث في نفس المتلقي صورة مماثلة كالتي في نفس الشاعر، بحيث تصبح تجربة المتلقي في تفاعله تقليداً صحيحاً لتجارب الشاعر.[1]

ومن شعره المطبوع الذي تظهر عليه سمات التكامل عبر رشاقة الصياغة المؤثرة في عذوبة الألفاظ، وجمال المعنى، ما نجده في كثير من وجدانياته وتأملاته، من ذلك قوله:[2]

قالت رفيقاتُ ليلى	والغمزُ في الناظرَين:
ماذا جرَى لفتاها	اَلأخضرِ المُقْلَتَين؟
لا مرَّ بالبابِ صبحاً	أو طافَ من ليلتَينِ
تُراهُ هامَ بأُخرَى	وَرَاعَ لَيلَى ببَينِ؟!
ردَّتْ عليهِنَّ ليلَى	والوردُ في الوجنتَينِ:
ما بينَ قلبِ حبيبي	هوىً عميقٌ وبَيني
فما تُرِدْنَ بهذا؟	هواهُ ملءُ اليدَينِ
وإن تناءى بعيداً	وباعَدَ الخطوَتينِ
أنا أُعيدُ حَبيبي	قَهْراً بألحاظِ عَيني

ففي هذه الأبيات نلحظ انسياباً ورقة مع كون وزنها مجزوءا، وهذا يدل على مهارة الشاعر في توظيف موهبته في خدمة أفكاره دون أن يعيقه وزن القصيدة المحدود التفاعيل.

وشعره الحر الذي ينحو غالباً منحى العمق تتجلى فيه تلك القدرة في كثير من مقطوعاته، يقول:[3]

خُذي مِن دَمي
كُلَّ ما تشتهين
خُذي أَعيني أنجُما

---

(١) يُنظر: "قواعد النقد الأدبي" لاسل آبر كرمبي، ترجمة: د. محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط: ٢، ١٩٤٤م، ص: ٣٤.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٣) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ١٠.

خُذي أَضلعي

سُلماً سُلما

خُذي أَحرُفي

وردةً أو دَما

خُذيني

خُذي كلَّ ما تشتهين

ولا تترُكيني

أُوَاجهُ وَحْدي

فُلُوْلَ المُنى مُرْغَما

فكما التمس الشاعر من محبوبته أن تأخذ منه ما تريد.. فإنني أظن أن قصيدته أخذت منا إعجاباً متناهيا، وهو بذلك يكشف عن قدرة فائقة في تعامله مع الألفاظ واختيارها، ومن ثَم تنظيم أفكاره في نسق مركب متوال ينم عن غزارة موهبة، وسيطرة طبع.

ومن الملامح العامة الحسنة التي تطغى على لغوية شرف إلى وقفات تفصيلية، بعضها جماليات والأخرى مآخذ.

فمن الجماليات في شعر شرف اقتباساته من القرآن الكريم، والاقتباس هو "أن يُضَمَّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه"،[1] ومن اقتباساته قوله:[2]

كَيْفَ ارْتضَيْتَ لِتِلْكَ القرُود

تُقَلِّبُ بَيْنَ يَدِيْكَ التَّوابِيتَ

تَنْصِبُ تِمْثالها

(كُلَّما دَخَلَتْ أُمةٌ

لَعَنَتْ أُخْتَهَا)

---

(١) "الإيضاح لتلخيص علوم المفتاح" الخطيب القزويني، مكتبة الآداب، ط: ٧، ١٤١٠هـ، ١١١/٤، (مطبوع مع بغية الإيضاح لعبدالمتعال الصعيدي).

(٢) مجلة المنتدى، السنة: ١٢، العدد: ١٤٢، ذوالحجة/١٤١٥هـ، ص: ٢٣.

حيث اقتبسه من قوله –تعالى–: {قَالَ ادْخُلُوْا فِيْ أُمَمٍ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ مِنَ الجِنِّ وَالإِنْسِ فِيْ النَّارِ كُلَّمَا دَخَلَتْ أُمَّةٌ لَعَنَتْ أُخْتَهَا حَتَّى إِذَا ادَّارَكُوْا فِيْهَا جَمِيْعاً قَالَتْ أُخْرَاهُمْ لأُوْلاَهُمْ رَبَّنَا هَؤُلاَءِ أَضَلُّوْنَا فَأْتِهِمْ عَذَاباً ضِعْفاً مِنَ النَّارِ قَالَ لِكُلٍّ ضِعْفٌ وَلَكِنْ لاَ تَعْلَمُوْنَ}.[1]

وقوله:[2]

وَحِيْنَ اسْتدارَ المَدَى
(وَرْدَةً كَالدِّهَانِ)
تَوَلى
فَوَلَيْتُ وَجْهِي

فقد اقتبس ما بين القوسين من قوله –سبحانه–: {فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ}.[3]

وللثقافة التراثية التي نشأ عليها الشاعر أثر ملموس في شعره، ويظهر هذا الأثر في جانبين؛ التضمين، واستدعاء شخصيات تراثية ذات صلة بموضوعه.

والتضمين هو "أن يُضَمِّن الشاعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إذا لم يكن مشهوراً عند البلغاء".[4]

ونستوحي من تضمينات شرف إيحاءات نفسية ومعنوية، فالإيحاء النفسي قد يكشف حالة للشاعر تشبه حالة مر بها الشاعر المأخوذ منه، فها هو يضمن أبيات أبي الطيب[5] في الحمى التي أصابته، وأقعدته طريحا:[6]

---

(١) سورة الأعراف، آية: ٣٨.

(٢) ديوان: مملكتان، ص: ٤١.

(٣) سورة الرحمن، آية: ٣٧.

(٤) "الإيضاح لتلخيص علوم المفتاح" الخطيب القزويني، ٤/١١٥، (مطبوع مع بغية الإيضاح لعبدالمتعال الصعيدي).

(٥) مرت ترجمته.

(٦) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(فملَّنيَ الفراشُ وكانَ جنبي يَمَلُّ لقاءهُ في كلِّ عامِ
قليلٌ عائدي دَنِفٌ فؤادي كثيرٌ حاسدي صَعْبٌ مَرامي
عليلُ الجسمِ مُمْتنِعُ القيامِ)[1] ضعيفُ الحَوْلِ مِن طُوْلِ المنامِ

فقد ضمن أبيات أبي الطيب برمتها عدا عجز بيته الثالث، وذلك لأنه وجد فيها ما يلائم حالته المقيدة.

والإيحاء الآخر في تضمينات شرف معنوي، دافعه الإعجاب بالصورة الفنية المضمَّنة، كقوله:[2]

"وَلَقَدْ ذكرتُكِ والرِّماحُ نَوَاهِلٌ مِنِي" وَلَسْعُ الموتِ يَشْرَبُ مِنْ دَمي

حيثُ ضَمَّنَ صدر البيت وكلمة من العجز من بيت عنترة بن شدّاد[3] إذ يقول:[4]

وَلَقَدْ ذكرتكِ والرِّمَاحُ نوَاهِلٌ مِني وَبِيْضُ الهِنْدِ تقطُرُ مِنْ دَمي

فقد أعجبه المشهد الذي تذكر الشاعر فيه محبوبته والرماح المتتالية تنهلُ من دمه، فضمَّنه شعرَه ليزيده جمالا.

وللحفاوة التي حظي بها التضمين في شعر شرف وجود ظاهر في شكلَي شعره، فلم يكن يقصر تضميناته على الشكل العمودي كما هو معتاد، بل وجدناها في أكثر من

---

(١) "ديوان أبي الطيب المتنبي" ابن عدلان (المنسوب لأبي البقاء العكبَري)، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ١٤٥/٤.

(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٤٣.

(٣) هو عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية العبسي (٠٠٠—٢٢ق.هـ)، أشهر فرسان العرب في الجاهلية، وشاعر نجدي من شعراء الطبقة الأولى. (الأعلام:٩١/٥)

(٤) "جمهرة أشعار العرب" أبو زيد القرشي، تحقيق: د. محمد الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط: ٢، ١٤٠٦ه، ٤٨٨/١.

موضع في شعره الحر، من ذلك تضمينه بيت لبيد بن ربيعة[١] في مقطع يحكي فيه يأسه من بني الزمان:[٢]

فَلَمْلِمْ كَرَارِيْسَ أُفقِكَ
مَاذا تَرُوْم؟
"ذَهَبَ الذينَ يُعاشُ في أكنافِهِمْ وَبَقِيْتُ في خَلْفٍ كَجِلْدِ الأَجْرَبِ"[٣]

وهناك مآخذ متنوعة ظهرت في بعض شعره، وهذه المآخذ لم يخل منها ديوان شعر قط، وإنما يكون التفاوت بقدر الكثرة والقلة، وللإنصاف فإن المآخذ التي تحسب على شرف في شعره ليست قليلة إلى حد الندرة كما هو الحال مع الشعراء الفحول، فشرف شاعرُ معنى في المقام الأول، ثم شاعر لفظ.

فإذا دققنا النظر في ألفاظه وتراكيبها مراعين بعض شعره المخطوط الذي احتفظ به لأسباب منها عدم رضاه عنه، أو لأنه لم يتفرغ لتنقيحه كما يجب، فإن مآخذنا عليه ستقل، ولذا سأسلط الضوء قدر الإمكان على بعض شعره المنشور في الدواوين والمجلات.

تبقى وقفة مهمة يمكن أن تكون سبباً أيضاً في وجود بعض تلك المآخذ اللغوية في شعره بعامة، ذلك أن الازدواجية المعرفية بين موروث الشاعر وثقافاته الحديثة التي أضفت على شعره سمات وجماليات في الاستعراض السابق أفقدته الآن توازنه، ودفعته إلى شيء من التذبذب والخلط، فلم يعد يدري في أي البحرين يسبح.

من ذلك مثلاً خلطه ألفاظاً معجمية بحتة ليست من معجمه المعتاد بألفاظ غاية في العذوبة قد يكون اضطر إليها لافتقاده البديل الأنسب، أو لأنه ممن "يولع... بعوالم قديمة يستمد منها ألفاظه".[٤]

---

(١) لبيد بن ربيعة بن مالك العامري (٠٠٠—٤١هـ)، أحد الشعراء الفرسان الأشراف في الجاهلية، من أهل عالية نجد، أدرك الإسلام فأسلم وترك الشعر. (الأعلام:٥/٢٤٠)

(٢) "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٤٠.

(٣) البيت في: "شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري" تحقيق: إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م، ص: ١٥٧.

(٤) "جماليات الأسلوب" د. فايز الداية، ص: ٢٢.

على أنه من الصعب تحديد مقياس الغموض الذي يكتنف بعض ألفاظ شرف ما دامت درجة غموض اللفظ ووضوحه متفاوتة في مقاييسنا المختلفة، لأننا "لو جعلنا مقياسنا في الغرابة القارئ العادي لضيَّقنا على الشاعر مجال الاختيار، ولكن المقياس هو القارئ المتعمق المتصل بالأدب".(١)

وتفادياً لذلك التفاوت في المقاييس سأعرض لألفاظ –أظنها– ظاهرة الغموض في مقاييسنا المعاصرة، فمن ذلك قوله:(٢)

وآخرَ تبــتغي أَرَباً وتُلقي السهمَ في الهُرْب(٣)

فالقصيدة بأكملها رشيقة الألفاظ، يسيرة القافية، ولكنَّ شرفاً أتى بلفظ القافية المبهم إنقاذاً للمعنى، والقافية، ولا عذر له في ذلك، لأن على الشاعر "أن يختار فيتحرى الجميل المناسب، والأنيق الحسن".(٤)

وربما أتى بما هو أكثر غموضاً في سياق يجمع المتناقضات، كقوله:(٥)

بَقَروا الـــحُبالى دمروا بيارةً سَفَكُوا الدِّماءَ تسيلُ كالعقيانِ(٦)

فقد كان بيته هذا ضمن قصيدة وجهها إلى القدس، وكان الأولى بها أن تكون واضحة الألفاظ كمعانيها ليتيسر فهم المتلقينَ لها، فكان عليه "أن يهيئ للألفاظ نطاقاً ونسقاً وجوّاً يسمح لها أن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي يريد أن ترسمه"،(٧) وشرف في ذلك البيت أتى بلفظ غريب لا معنى له في سياقه، إلا أن يكون معناه مجازيّاً لم أهتدِ إليه.

---

(١) "النقد التطبيقي والموازنات" د. محمد صادق عفيفي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٨هـ، ص: ١٩١.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

(٣) الهرب: ثَرْبُ البطن. (القاموس المحيط، ص:١٨٤)

(٤) "لغة الشعر بين جيلين" د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص: ١٠.

(٥) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.

(٦) العقيان: ذهب ينبت...، وقيل هو الذهب الخالص. (لسان العرب:١٥/٨١)

(٧) "النقد الأدبي" سيد قطب، دار الشروق، ط:٥، ١٤٠٣هـ، ص: ٣٩.

وتكثر مثل هذه الألفاظ عندما يُضيقُ الشاعر على نفسه بحرف رويّ نادر الاستعمال شعريّا، كقوله:[1]

تأخَّرَ الصبحُ لم تبزُغْ بشائرُهُ فَأَنَّ طيريَ كالمذبوحِ يَرْتضُّ[2]
يروحُ يضرِبُ في الأضلاعِ مُكتئباً ويشتكي البَرْدَ إذ يَغتالهُ الرَّمْضُ[3]
رسالةٌ منكَ لو هلَّتْ بشائرُها لأحيتِ الميْتَ لا جُرْحٌ ولا مَضُّ[4]

فألفاظ قوافيه الثلاثة لا تُفهم معانيها إلا من السياق، وقد يتعذر ذلك أيضاً إلا بعد الكشف عليها في مظانها.

ومما يؤخذ على شرف أيضاً استعماله ألفاظاً من فصيح العامية، والشاعر مطلوب منه أن يرتقي بفكره ولغته ليرتقي معه السامع والقارئ، وتنازلُ الشاعر عن هذا المبدأ يسوق معاني شعره إلى السطحية، ويدفع بألفاظه إلى الابتذال، "ويخرج بها عن سبيلها السوي الذي أراده لها الشاعر إلى مدلولاتها العامية، ويهبط بالشعر إلى مستوى العامية، ويخرج بذلك عن عالمه... عالم السحر والخيال".[5]

وهذا المأخذ في شعر شرف غير نادر، وأمثلته لا بأس بها، مع كونه حريصاً على رقيِّ لغته في معظم أشعاره، ومن ذلك قوله:[6]

ونثرتها شوقاً على أَبوابِكُمْ وظننتُ أَني صاحبٌ ومَقامُ

يعني صاحب مقام سام، وهذه اللفظة فصيحة في تركيبها لا معناها، وأظنها من بقايا العامية المصرية التركية.

وقوله أيضا:[7]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) يرتض: يتكسر. (القاموس المحيط، ص:٨٢٩)

(٣) الرمض: مُحَرَّكة شدة وقع الشمس، وسكَّن الشاعر ميمها ضرورة. (القاموس المحيط، ص: ٨٣٠)

(٤) المضّ: الحزن، وهو من قولهم: مَضَّه الشيء مضّاً أي بلغ من قلبه الحزن به. (القاموس المحيط، ص: ٨٤٣)

(٥) "تاريخ النقد العربي" محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ص: ٥٩.

(٦) من كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

(٧) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٠هـ، ١٤٩.

كم من ليالٍ قضيناها يُجمِّعُنا شوقٌ إلى جَدَّةٍ تَحكي ونَحتكِمُ

فلفظة (نحتكم) في غير هذا السياق تعني الاحتكام إلى أحد ما لفض منازعة ونحوها، ولكنه أوردها بالمعنى العامي المصري ليصبح معناها: نطلب ما نريد.

وإذا افترض أن الشعر العمودي يُفضي به أحياناً إلى بعض التجوُّزات بحكم قيود القافية –كما في المثالين السابقين– فإننا أيضاً نجد في شعره الحر أمثلة شبيهة، يقول عن طائره المهاجر:[1]

فَضَمَّ جناحَهُ أَسَفا
وقالَ وَكلُّهُ حسرَةْ:
رغيفُ العيشِ نازَعني
وأَرغَمني علَى الهِجرةْ

فلفظة (عيش) وتركيبها مع لفظة (رغيف) استعمال عامي مصري شائع.

وقوله أيضا:[2]

وَخَلِّ الأَمرَ عَلَى اَللَّه

فهذا تركيب عامي مصري وغير مصري يُقال عند طلب التوكل على اللَّه سبحانه.

وقد يهبط شرف بمستوى ألفاظه إلى مستوى العامية هبوطاً غير معتاد، كقوله:[3]

الجبنُ فلَّ جُموعَهُمْ
والصوتُ في شيءٍ مُثير للقَرَفْ

وقوله:[4]

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣٤.

(٢) ديوان: القافلة، ص: ٤٠.

(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ١٨.

(٤) السابق، ص: ٥٥.

وَاسْأَلي الجَوْعَى
وإسْفَلْتَ الشَّوَارِع

وقوله:[1]

والمِذياعْ
يُلقي شيئاً يُلهِبُ رأسي مثلَ ذراعْ
تَحْمِلُ ليلاً كالكُرْبَاج

ولا أدري إذا كان أصل تلك الألفاظ (القرف[2]– إسفلت– كرباج) عامياً صرفاً أو محرفاً عن لغة أجنبية، ولكنها في كلٍّ ذائعة في العامية المصرية، وبعض البلدان العربية أيضا.

وللألفاظ الأجنبية في شعره مجال، ولكنه أضيق من سابقه، من ذلك قوله:[3]

يأتي الطِّيريْ[4]
وبِكَفَّيْهِ كُرُوْتُ[5] البِسْتال[6]

وقوله:[7]

نَمُدُّ الأَرجُلَ في كَسَلٍ
نَجْلِسُ قُدَّامَ التِّلِفِزْيون[8]

---

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ١٧.

(٢) قرف: لفظة عامية تطلق على ما يستقذر، ولها أصول في لغتنا الفصيحة، وقد تكون لفظة صحيحة بهذا المعنى مجازا. يُنظر إلى معانيها في: (القاموس المحيط، ص: ١٠٩١)

(٣) ديوان القافلة، ص: ٣٩.

(٤) محمد عزت الطيري، ولد بنجع حمادي في صعيد مصر عام ١٩٥٣م، شاعر وناقد، من أعماله الإبداعية: فصول الحكاية، وأحزان شاعر قروي. (معجم البابطين:٣/٤٩٢)

(٥) أصلها الأجنبي: (Cards)، وتعني البطاقات.

(٦) لم أجد لها –حسب ما لديّ– أصلاً أجنبيّاً يوضح عجمتها ومعناها العربي.

(٧) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢١.

(٨) أصلها الأجنبي: (Televsion)، ولها أكثر من تعريب، وأشهرها: (تلفاز).

ومما يؤخذ على شرف في بعض شعره العمودي نتيجة الازدواجية الشكلية بين الشعر العمودي والحر تداخل آليات الشعر الحر في العمودي، وهذا يؤدي في كثير من الأحيان إلى ضعف الصياغة، وغالباً تزداد هذه الظاهرة كلما انقطع الشاعر عن ممارسة شكل دون الآخر، لأن انسيابية نظم الشعر الحر وسهولته تحدّان من قدرة الشاعر العمودي في مطولاته، ونلحظ هذا في قوله:[1]

ما لي وللناسِ دنياهُمْ تعذبُني؟	والنفسُ ترجو وتحيا حفَّها السقَمُ
عشنا عليها سنيناً وهْيَ لاهيةٌ	ثمَّ انتبهنا على الآمالِ تَنحطِمُ
هل مِن بقايا لأحيا لا يُعذبني	ذِكْرُ الفراقِ وعُمْرٌ باتَ ينصرِمُ؟

فيصعب على متذوق الشعر استساغة مثل هذا النظم المركب، خاصة في عجز البيت الأول (والنفسُ ترجو وتحيا حفَّها السقَمُ) إذ إن توالي الأفعال الثلاثة (ترجو وتحيا حفها) أذهبت شاعرية البيت بغض النظر عن الفائدة المعنوية التي يفتقدها الفعلان (ترجو وتحيا) فما دامت النفس ترجو فهي على قيد الحياة!

وفي البيت الثاني نجد أن لفظة القافية (تَنْحَطِمُ) تفتقد ما يربطها بما قبلها، وهذا ما يصنعه كثيراً في شعره الحر.

وفي عجز البيت الثالث أُقحِمَتْ لفظة (باتَ) لإتمام الوزن فقط، دون أن تمنح البيت معنى، أو تزيده جمالا.

وأحياناً تُوقعه سلاسة الشعر الحر في الاستعداد المُسبق لبعض قوافي شعره العمودي، وقد يوقعه ذلك الاستعداد في تكلف واضح، كقوله:[2]

و لم يجدْ غيرَ بابِ العفوِ يقصِدُهُ	فجاءَ بالذنبِ والأوزارِ يلتحِفُ

فقد أخَّر لفظة (يلتحف) عن الاسم المجرور ومعطوفه (بالذنبِ والأوزارِ) ليجعلها قافية، ولا يخفى تكلفه في ذلك حتى لو قَصَد نصب لفظة (الأوزار) لكونها مفعولاً به مقدما.

---

(١) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٠هـ، ص: ١٤٩.

(٢) مجلة الفيصل، العدد: ٢٣٠، شعبان/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠١.

وربما استعد للقافية استعداداً ذكياً لا نشعر معه بتكلف ما لم ندقق في المعنى، كقوله:(١)

فاستقبلي نَغَمي فالطهرُ في وتري بلقيسُ أنتِ وقلبي في الهوَى سبأُ

فـــ (سبأ) مدينة معروفة، و (بلقيس) ملكتها، وإذا قرأنا القصيدة من أولها حتى بيتها الأخير هذا.. بان لنا أن الشاعر يتغزل في محبوبته، فكان المنتظر منه أن يعكس الصورة في بيته الأخير، ليصبح قلبه العاشق (بلقيس) وتصبح محبوبته (سبأ)؛ إذ إن المفترض أن (بلقيس) هي التي تعشق مدينتها (سبأ) وليس العكس، ولكن الشاعر غرَّ متلقي بيته هذا بجمال تركيبه، وارتباط لفظة القافية مع ما قبلها ارتباطاً شكلياً فقط، هذا إذا سلمنا بمناسبة الصورة —بالمعنى الذي أراده الشاعر— لموضوعه الغزلي.

ومن آثار الاتصال بالآداب الأخرى اتصالاً مباشراً أو عبر الترجمة ظاهرة نلحظها كثيراً عند شعراء القصيدة الحرة، وهي ظاهر انعدام الروابط بين المفردات أو الجمل، ويبدو أن الشاعر تأثر بهذه الظاهرة في بعض مقاطع شعره الحر، مثل قوله:(٢)

يقبِسُ عمداً
مِنْ مبسمِكِ العذبِ
الماءَ
الزادَ
النور

وقوله:(٣)

واعدتُكِ حينَ يَحِلُّ الليلُ بأن نرحلَ
حيثُ تريدينَ

(١) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.
(٢) ديوان: الحرف التائه، ص: ٥.
(٣) ديوان: الحرف التائه، ص: ٣.

نخلقُ في الآفاقْ

نشربُ من كاساتِ الوَهمْ

نتخاصَر

نضحَك

لا نهتمّ

ونلحظ أحياناً تأثراً من نوع آخر يعرف بالتكرار، وهو "إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"،[1] ويأتي به شعراء القصيدة الحرة عادةً في سياق التعبير الصوتي والانفعال العاطفي، ومن تأثره بذلك قوله:[2]

أنتَ الوهابُ

فكُن لي

وأَجرْني

واجْذُبني مني

نَحْوَ سَناك

سَناك

سَناك

وقد يتفق هذا التكرار مع ما يسميه النحويون (التأكيد اللفظي) شكلا، ولكن الهدف الغالب عليه إضافة مقاطع صوتية قادرة على تصوير المعاناة بوضوح أكثر.

وبقي أن أشير إلى أن تأثر الشاعر بالآداب الأخرى، أو بشعراء عصره المتأثرين بها لا يعد في كل أحواله من المآخذ والعيوب، لأن اختلاف الأذواق في حكمها على نوع التأثر يعود للمقاييس الخاصة بها.

وبعد استعراض أهم الملامح اللغوية المنعكسة على شعره من خلال ثقافاته المتنوعة.. أخلص إلى ما درج عليه الأوائل والمتأخرون من رصد بعض المآخذ العامة التي يقع فيها

---

(١) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٢٧٦.

(٢) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٦٣.

الشاعر ضرورة أو جهلا، كالأخطاء النحوية والتصريفية، فمن تلك الأخطاء التي وقع فيها شرف قوله:[1]

نبيلٌ لا يُبالي جـــمعَ مالٍ   ولا يأسِرْهُ في الدنيا التلادُ

فقد جزم الفعل المضارع (يأسر) وهو مرفوع، ويبدو أن خطأً مطبعياً جعل (لا) النافية مكان (لم) الجازمة، لأن خطأً كهذا لن يخفى على الشاعر، ولن يَعجز أيضاً عن استدراكه وتغييره بفعل معتل مناسب، مثل: (ولا يُغريه...).

ومن أخطائه النحوية البعيدة عن زلات المطابع قوله:[2]

سأذكُرُها غضَّةً كالزهورْ   أمانٍ عذارَى كنفحِ العبيرْ

حيث لم يَنصب (أمانٍ) مع كونها حالاً ثانية.

ويخطئ الشاعر أحياناً في صرف الممنوع من الصرف،[3] ومنع المصروف[4]، وتلك الأخطاء –على قلتها في شعره– يَتجَوَّز فيها كثير من الشعراء، والتجوُّز فيها أهون من غيرها.[5]

ومن الأخطاء التصريفية التي وقع فيها قوله:[6]

لا تسأليني قبيلَ الوصلِ ما خبري   ما كنتُ غيرَ غناءٍ غالهُ الـــخلأُ

فقد بحثت في أكثر من معجم عن معنى (الخلأ) فلم أجد معنى حقيقيّاً ولا مجازيّاً يوافق سياق البيت، فاتضح لي من السياق أن الشاعر يريد (الخلاء)، ولأجل ذلك وقع في ضرورتين حتى يصنع منها قافية؛ الأولى عندما حذف الهمزة، والثانية عندما همز الألف.

---

(١) مجلة المنهل، شعبان/ ١٤٠٧هـ.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٩م، ص: ٥.

(٣) يُنظر: عجز بيته الأول في قصيدته "دعاء"، مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

(٤) يُنظر: ديوانه "القافلة" السطر الخامس من قصيدته "القافلة" ص: ٣٥.

(٥) يُنظر: "ما يحتمل الشعر من الضرورة" أبو سعيد السيرافي، تحقيق: د. عوض بن حمد القوزي، دار المعارف، ط: ٢، ١٤١٢هـ، ص: ٤٠.

(٦) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

ومن ذلك أيضاً قوله:[1]

ما عادَ يَطربُ للتلويحِ بالوعدِ وليسَ يأسُو علَى قربٍ ولا بُعْدِ
وكيفَ يأسو على قلبٍ بلا وترٍ رماهُ بالهجرِ في جزرٍ بلا مدِّ

فنلحظ أنه كرر لفظة (يأسو) ظاناً أنها بمعنى الأسى المشتق من مادة (أَسِيَ)، والصواب أن معناها بهذا الإعلال الواويّ من المداوة، فكان عليه أن يُحِيْلَ واوها ياءً لتوافق المعنى.[2]

ويتجوز الشاعر كثيراً مع الهمزات، ومن تجوزاته ما يوقعه في أخطاء شائعة، كقوله:[3]

وإذا مَا طَلَّ نُورُ الصُّبْحِ...

حيث حذف ألف الفعل المهموزة في (طلَّ) لتنساب مع الوزن، مع أن الفعل ثلاثي مزيد بحرف،[4] وكان الأصل أن يقول (أَطَلَّ)، وهذا النوع من الحذف لم أجد من أدرجه تحت أي شكل من أشكال الضرورة الشعرية.

والاستغناء عن الهمزة في الاسم المختوم بها كثير في الشعر، وبخاصة إذا اتصل بذلك الاسم ضمير، من ذلك قوله:[5]

فَهُوَ الهناءُ لعِيشَتِي ونعيمُها وَهُوَ الندَى للقلبِ وَهْوَ ضِياهُ
فَهُوَ الصفاءُ.. هُوَ الهناءُ.. هُوَ المنَى وبِراحتيهِ الخُلْدُ رَغْمَ جَفاهُ

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ٢٤، العدد: ١٠، نيسان/ ١٩٩٥م، ص: ٢٣.

(٢) يأسو من الفعل أَسا، وَأَسا الجرحَ أَسْواً داواه، أما يأسى فمن الفعل أَسِيَ، وَأَسِيتُ عليه أَسىً حَزِنت. (القاموس المحيط، ص: ١٦٢٦)

(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٢٠.

(٤) يُنظر: "شذا العَرْف في فن الصرف" أحمد الحملاوي، ضبط: يوسف بديوي، دار ابن كثير، دمشق، ط: ١، ١٤١١هـ.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

فقد حَذف همزتي (ضياء وجفاء) عندما وصل بهما ضميرا، وهذا الحذف أهون من غيره، وهو سائغ لدى كثير من الشعراء، ومعدود في الضرورات المقبولة.[1]

تلك هي أظهر السمات العامة والخاصة في لغوية شرف التي حرصت أن أفيها حقها متناولاً أهم جوانبها، وأبرز مظاهرها، لأن لغة الشاعر واجهة شعره، وميدان موهبته، فإذا أخفقت اللغة هوت الواجهة، وانغلق الميدان.

---

(١) يُنظر: "العروض الواضح" د. ممدوح حقي، مكتبة الحياة، بيروت، ط: ١٦، ١٩٨٤م، ص: ٦٠.

٤ – بناء القصيدة :

أ – الوَحدة العضوية :

ويقصد بها "وحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة".[١]

ولم يكن أدباء العصر الحديث ونقاده أول من تنبه لمفهومها، فقد ألمح إليها النقاد الأوائل ما بين مؤيد ورافض، فابن رشيق[٢] يقرر اختلاف الناس حول قبولهم ورفضهم لمفهوم تلك الوحدة بأن منهم "من يستحسن الشعر مبنيّاً بعضه على بعض"،[٣] أما هو فيستحسن "أن يكون البيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده وما سوى ذلك... تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها".[٤]

وابن الأثير[٥] يرى أن "الشعر ما بني على حدود مقررة وأوزان مقدرة، وفصلت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته وغير محتاج إلى غيره".[٦]

وقد يكون الجاحظ[٧] أول من أشار بوضوح إلى الوحدة العضوية بمفهومها الذي نعرفه الآن عندما رأى أن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً وسبك سبكاً واحدا".[٨]

---

(١) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ١٩٩٦م، ص: ٣٧٣.

(٢) مرت ترجمته.

(٣) "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط: ٥، ١٤٠١هـ، ١/٢٦١.

(٤) السابق، ١/٢٦١.

(٥) نصر الله بن محمد الشيباني (٥٥٨–٦٣٧هـ)، أديب فاضل، من الكتاب المترسلين، اتصل بصلاح الدين، وولي الوزارة للملك الأمجد، توفي في بغداد، من آثاره: المعاني المخترعة، والوشي المرقوم. (الأعلام:٨/٣١)

(٦) "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة البابي الحلبي، ١٩٣٩م، ٢/٤١٤.

(٧) مرت ترجمته.

(٨) "البيان والتبيين" الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١/٦٧.

ويورد المرزباني[1] رواية قديمة مفادها أن شاعراً فَضَّل شعره على شعر ابن عمه، لأنه يقول البيت وأخاه، أما ابن عمه فيقول البيت وابن عمه.[2]

نخلص من هذه الآراء المؤيدة والمخالفة إلى فكرة عامة كانت مسيطرة على آراء أولئك النقاد، وهي فكرة كون القصيدة ذات وحدة عامة في مجموعة من المقطوعات متلاحمة تلاحماً غير عضوي، وانتقاد النقاد المؤيدين لمفهوم الوحدة العضوية ينصب على تنقلات الشاعر الفجائية في قصيدته، ويقف المخالفون لذلك المفهوم موقفاً مغايراً يكشف عن عمق تأثرهم بالبناء الغنائي للقصيدة العربية القائم على "وحدة الهدف العام"[3] غاضين الطرف عن استقلالية الأبيات وقيامها بذاتها ما دامت في حيز القصيدة.[4]

وفي العصر الحديث بدا مفهوم الوحدة العضوية معلماً من معالم التجديد، ومظهراً من مظاهر التأثر المحمود بالغرب،[5] لتصبح القصيدة الحديثة الموحدة عضوياً "بنية تامة الخَلق والتكوين... بنية نابضة بالحياة، بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجاً لم يسبق إليه من الفكر والشعور... وبذلك تصبح القصيدة عملاً شعرياً تامّاً".[6]

وتلبس الوحدة العضوية ثوباً شرعيّاً في مدرسة الديوان، ويتطور الأمر إلى مواجهات عنيفة مع شعراء معاصرين لم يلتزموا الوحدة العضوية في قصائدهم التي يجب أن تكون في مقاييسهم "عملاً فنيّاً تامّاً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل

---

(١) محمد بن عمران بن موسى المرزباني (٢٩٧-٣٨٤هـ)، أديب إخباري مؤرخ، أصله من خراسان، ولد وتوفي في بغداد، من آثاره: معجم الشعراء، والأزمنة في الفصول الأربعة. (الأعلام:٦/٣١٩)

(٢) يُنظر: "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء" المرزباني، تحقيق: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ط: ٢، ١٣٨٥ه، ص: ١٤٣.

على أنني أزعم أن هذه الرواية لا تخدم مفهوم الوحدة الحديث -كما يؤوِّل ذلك بعض النقاد المحدثين-، والذي يظهر لي أنها تشير إلى الوحدة الفنية المقتضية نسقاً فنيّاً متقاربا، ويؤيد ذلك إيراد ابن قتيبة لهذه الرواية منسوبة إلى عمر بن لجأ، وقد مَحَّصْتُ شعر ابن لجأ ولم أجدْ فيه أثراً لتلك الوحدة العضوية المؤوَّلة.

ينظر: "الشعر والشعراء" ابن قتيبة، تحقيق: د. مفيد قميحة، ص: ٣٧.

(٣) "التجديد في أدب المهجر" د. أنس داود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي، ١٩٦٧، ص: ٣٧٢.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ٣٧٢.

(٥) يُنظر: "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٣٨١.

(٦) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط: ٧، ١٩٨٨م، ص: ١٥٣.

التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث لو اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"،[١] ومضى رواد المدرسة يروجون فكرهم بقوة وحدة ناظرين إلى البيت المفرد نظرة دونية؛ لأنه –في نظرهم– غير قادر على تصوير معاناة النفس، ولا يفي إلا بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة، والنظرات المتعددة، والتحليل السليم.[٢]

لقد دفعت تلك الحدة برواد مدرسة الديوان إلى الوقوع في مغالطة كبيرة كشفت أن قدرتهم النقدية أكبر بكثير من قدرتهم الإبداعية،[٣] بدليل أن "من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيداً عن التأثر بآرائهم النظرية في الشعر يجد تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق"،[٤] وتصل المغالطة أوجها إلى درجة "أن شعر العقاد[٥] نفسه إذا قسناه بمقاييسه لا يخلو من التفكك والإحالة والمبالغة... التي يأخذها على أشعار من يسميهم بالمقلدين".[٦]

ونتيجة للموقف المتزمت ذي الخفايا من رواد مدرسة الديوان انفض جمعهم، تاركين ما دعوا إليه، حيث "كف المازني[٧] عن قول الشعر، واستحال شعر شكري[٨] الأخير إلى

---

(١) "الديوان في النقد والأدب" عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط: ٣، ص: ١٣٠.

(٢) نقلاً عن "عاشق المجد: عمر أبو ريشة شاعراً وإنسانا" د. حيدر الغدير، مؤسسة الرسالة، ط: ١، ١٤١٧هـ، ص: ١٤٢.

(٣) يُنظر: "جماليات القصيدة المعاصرة" د. طه وادي، دار المعارف، ط: ٣، ١٩٩٤م، ص: ١٨٩.

(٤) "الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر" د. عبدالقادر القط، ص: ١٣٦.

(٥) عباس بن محمود بن إبراهيم العقاد (١٣٠٦–١٣٨٣هـ)، إمام في الأدب، من المكثرين كتابة وتصنيفا، ولد في أسوان، وتوفي في القاهرة، ودفن في مسقط رأسه، من آثاره: ابن الرومي، ومراجعات في الأدب والفنون. (الأعلام: ٣/٢٦٦)

(٦) "بين القديم والجديد في الأدب والنقد" د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ط: ٢، ١٩٨٧م، ص: ٣٥٠.

(٧) إبراهيم بن محمد بن عبدالقادر المازني (١٣٠٨–١٣٦٨هـ)، شاعر مجدد، ومن كبار كتاب عصره، ولد وتوفي في القاهرة، من آثاره: حصاد الهشيم، غريزة المرأة. (الأعلام: ١/٧٢)

(٨) عبدالرحمن محمد أحمد شكري (١٨٨٦–١٩٥٨م)، شاعر وكاتب، ممن واكب تيار التجديد، توفي في الإسكندرية، من آثاره الإبداعية: ضوء الفجر، وزهر الربيع، ومن آثاره الأخرى: الثمرات، والاعترافات. "عبدالرحمن شكري ناقداً وشاعرا" د. عبدالفتاح الشَّطِّي، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٩م، ص: ١٥–٣٧.

نثر ميت، وأصبحت معظم قصائد العقاد في دواوينه الأخيرة خطباً أشبه بقصائد الشعر التقليدي التي طالما عابها في شبابه".[1]

إن الوحدة العضوية التي ألح عليها رواد مدرسة الديوان من حيث هي عمل فني يراد له أن يكون مترابطاً متين النسج أمر لا غبار عليه، وربما كان أكثر انسجاماً مع روح العصر الذي لا يطيق التنوع والانتقال من خاطرة إلى أخرى، ولكن العيب الكبير الذي وقع فيه دعاتها هو آفة التعميم، والإصرار على انتقاص القصائد ذات المحاور المتعددة، واتهام النفسية العربية بالسذاجة والسطحية خلافاً للنفسية الغربية[2] التي تختلف في أسسها الفنية عن أسس شعرنا العربي المتضمن جملةً "تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد".[3]

بعد ذلك الاستعراض لمفهوم الوحدة العضوية لدى النقاد الأوائل والمتأخرين ومواقفهم منها أُجمل أَبرز ما يتعلق بها في شعر عبداللّه شرف في الآتي:

– ظهورها في موضوعات شعرية دون أخرى.

– صعوبة الجزم القاطع بوجودها من أول النص إلى آخره.

– انعدامها من نصه الشعري لا يسلبه سمة التسلسل العام، كما أن وجودها لا يضفي عليه جماليات جديدة كانت سبباً رئيساً في ظهورها.

– وضوح معالمها بشكل كبير في شعره الحر، لافتقاد هذا النوع من الشعر إلى وحدة البيت الشعري.

ومن قصائد شرف التي تسير وفق نظام مسلسل قصائده ذات الطابع القصصي لاعتماد ذلك الطابع أساساً على "الترابط والتلاحم بين أبيات القصيدة"،[4] ونجد هذا الترابط في مثل قوله:[5]

---

(١) "الرؤيا المقيدة" د. شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص: ٧٠.

(٢) يُنظر: "عاشق المجد: عمر أبو ريشة شاعراً وإنسانا" د. حيدر الغدير، ص: ١٥٠.

(٣) "النقد والنقاد المعاصرون" د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، ص: ١١٣.

(٤) "فصول في الشعر ونقده" د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م، ص: ٢٩٨.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

قالتْ بِصَوْتٍ ساحرٍ مُتدللٍ   وافترَّ ثَغْرٌ ضاحِكٌ بَسّامُ
مَن يا تُرى أَلهتْكَ عِنْدَ تَغَيبي؟   ومَنِ اسْتَبَتْكَ فسالتِ الأنغامُ؟
مَن شاغَلَتْكَ؟ ومَن تُرى حَدَّثتَها؟   ومَنِ التي من وحيِها الإلهامُ؟
ما غابَ وجهُكِ —قلتُ— مذْ فارقتِني   أوْ غابَ عني الشوقُ والتهيامُ
عيناكِ تؤنسُني بسِحْرِ حديثِها   وشذاكِ أنى أَرْتمي أَنسامُ
وهواكِ يَملأُ وَحدتي ويَشُدُّني   وبنورِ وجهكِ تُشرِقُ الأحلامُ
قالتْ بدَلٍّ ساحرٍ: يا وَيْلَتي   أوَ كنتَ أثناءَ الغيابِ تنامُ؟

ففي هذه القصيدة يبرز جانب الوحدة العضوية واضحاً عبر تسلسل محكم؛ ففي البداية صوَّر الشاعر حبيبته وهي تتأهب لطرح أسئلتها عليه، وفي البيت الثاني تطرح عليه حبيبته سؤالين من جملة أسئلة جاءت فيما بعد، وهذا البيت بسؤاليه اكتسب الصدارة على ما بعده لتضمنه معاني الابتداء في قول حبيبته (من يا ترى)، وفي البيت الرابع يَرُدّ الشاعر على حبيبته نافياً ادعاءاتها وأوهامها التي دفعتها إلى تلك التساؤلات، وفي البيت الخامس يذكر سببين من أسباب تعلقه بحبيبته، وفي البيت السادس يذكر بقية الأسباب المتصلة بما قبلها، وتقديم الشاعر للبيت الخامس على السادس لكون الأخير معطوفاً على ما قبله، ولتعلق عجز بيته السادس بالبيت السابع الذي ختم الشاعر به قصيدته خاتمة لطيفة.

ونلمس أشكالاً أخرى من التماسك العضوي في بعض مقطوعاته المستقلة، لأن الغالب على تلك المقطوعات الموجزة استنتاجات منطقية منظمة، كقوله:[1]

طافتْ تَدُقُّ على الأحلامِ تسألها   بَعْضَ العطاءِ وتشكُو فيضَ بَلْواها
جُنَّتْ مِنَ الشوقِ والأوهامُ تدفعُها   دفعاً إلى غَمَراتٍ عِشْتُ أأْباها
ما ضمَّنا الليلُ إلا زادَنا أَسَفاً   أَنْ لستُ أُقنعُها أو لستُ أَرْضاها
ضِدَّانِ ما اجْتَمَعا إلاّ علَى إحَنٍ   نفْسٌ ترومُ وعقلٌ يطلُبُ اللّهَ

(١) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، صـ: ١٥٩.

فهو في البيتين الأولين يصور صراع نفسه مع أحلامه البسيطة ومعاناته مع الأشواق التي دفعته أوهامها إلى عوالم لا يريدها، وفي البيت الثالث يعلن استسلامه لذلك الصراع، ثم يُلَخِّص في بيته الرابع ما استنتجه من تجربته مع ذلك الصراع.

وأحياناً تظهر الوحدة العضوية في مقطع ضمن قصيدة، وعادة يكتسب المقطع تماسكه من المضمون الطارئ على القصيدة، كالحوار في قوله:(١)

عنوانُ بيتِكَ؟ قلتُ: البيتُ يُنكرُني	بيتي الخلاءُ وهذا الحائطُ الخربُ
هذا لجوجٌ لهُ في الغيِّ فلسفةٌ	ومَن رفاقُكَ؟ قلتُ: السُّهْدُ والسغبُ
ماذا ترومُ؟ حياةٌ جوفَ مكرمةٍ	لا ذلَّ فيها ولا بالقيدِ ننسحبُ
الناسُ فيها سواءٌ ليسَ يمنعُهُمْ	عن الحقوقِ وساطاتٌ ولا حسبُ
وأُقفِلَ المحضَرُ السريُّ ساعتهُ	وصُلصِلَ القيدُ تلفيقاً ولا سببُ

ففي مقطوعته تلك لا نستطيع تقديم بيت وتأخير آخر، لأن المضمون الحواري يقتضي مثل هذا الترابط المحكم؛ ابتداءً بأسئلة المحققين له، ومن ثَم إجاباته عنها، وانتهاءً بإقفال المحضر، ووضعه في القيود.

وقد يكون نوع التماسك في مقطوعته منطقياً مستوحى من إشارات ونتائج متصلة بما قبلها أو بعدها، فيصعب حينئذ تفكيك المقطع وإعادة تركيبه، كقوله:(٢)

يا حبيبي أينَ أيامٌ ملأناها نعيما؟
وأذعنا حبنا أنشودةً تجلو الغيوما
حبنا هذا الذي روَّى من العطرِ النسيما
هلْ تذكرتَ الأماني؟ كلُّها أضحتْ هشيما
كلُّها لم تُبْقِ حتى لمحةً في البعدِ تسبي

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

فالبيت الثاني متصل بما قبله بالعطف، والبيت الثالث يشير إلى ما جاء في البيتين السابقين، وفي البيت الرابع استفهام يكشف عن نتيجة ما آلت إليه الأماني المشار إليها سابقا، والبيت الخامس تأكيد آخر لتلك النتيجة المرة.

هذا التماسك العضوي المشار إليه في النماذج العمودية السابقة يظهر أيضاً بشكل أوضح في معظم شعره الحر، ويعود ذلك لكون معظم شعره من الموضوعات التي يغلب عليها النسق المحدد في الأفكار، وأيضاً لكون الشعر الحر متحرراً من عدد التفاعيل، وتحديد القوافي.

وهذا النوع من شعر شرف الحر متماسك الأجزاء سواءً في القصيدة الواحدة أو المقطع الواحد، وغالباً يبرز ذلك التماسك في شكلين؛ الشكل الأول يمكن أن نلمسه في الترابط المعنوي، كقوله:[1]

تَمُرُّ العصافيرُ

تُزجيكَ شوقا

تُصافيكَ نأيا

وأنتَ المُحاصَرُ بالليلِ

والشعرِ والصمت

لأيِّ الحُروف

تعوَّدْتَ صوتَ المناديلِ

صَرَّ القلوب

تعوَّدْتَ حتى ارتحالَ الدروب؟

فقل لي

لماذا تئزُّ لَمرأى الغروب؟

---

(١) مجلة الحرس الوطني، جمادى الأولى/ ١٤١٥هـ.

فهذه مقطوعة كاملة لم أجتزئ منها شيئا، ونلحظ فيها الانسياب من بدايتها حتى آخرها دون أن نحتاج إلى زيادة تأمل في تواليها أو إعادة ربط، فكل معنى يستدعي ما بعده، وكل لفظ متآلف مع مجاوره.

والشكل الثاني من التماسك في شعر شرف الحر نلمسه في الترابط اللفظي، كقوله:[1]

وأنتَ الذي بَعْدَ دِفءِ التوَحُّدِ
تَرميهِ للريحِ
والريحُ تطمِسُ كُلَّ الحُروف
ولليأسِ
واليأسُ جَبانَةٌ[2]
وأنتَ تُشاغلهُ كالأماني
وتُشغِلُهُ كالحُروفِ الرفاقُ
الرفاقُ الذينَ هُنا خَلفوه

فمع التسلسل المعنوي الظاهر في المقطوعة نجد أيضاً تسلسلاً لفظياً مُحَسّاً عبر تتابع الصور في قوله: (للريح والريح– ولليأس واليأس– الرفاق الرفاق) وهذا ما زاد النص تماسكاً ووحدة.

هذا ما يمس جانب الوحدة في قصائد شرف بشكليها العمودي والحر، وأنا إن غلَّبت ذلك الجانب في شعره الحر فإنني أراه محدوداً في قصائده العمودية التي يغلب عليها اليسر لاعتماد الشاعر الطبعَ في فن الصياغة والتركيب، وهذا يقتضي سلاسة لا تسلسلا، ولا يعني ذلك انعدام الطبع في قصائده الموحدة عضويّا، وقد استعرضت نماذج منها يظهر فيها كلا الجانبين: الطبع، والوحدة.

---

(١) ديوان: مملكتان، ص: ١٠٨.

(٢) الجبَّانة: المقبرة. (القاموس المحيط: ١٥٣٠)

أما أكثر قصائد شرف التي تفتقد الوحدة العضوية فهي قصائده ذات الموضوعات المتعددة، وبخاصة القصائد التأملية المتضمنة تجارب وحِكماً يقتضي السياق استقلالها موضوعاً أو بيتا، ونجد هذا في مواضع كثيرة من شعره، من ذلك قوله:[1]

هِيَ الأيامُ شيمتها العِنادُ ... وَدَيدنُها التَّعَنتُ والفسادُ
تَروحُ على بنيها بالأماني ... وتغدو والشقاءُ لها حصادُ
تُخادعُنا لنضحكَ ثمَّ نصحو ... علَى وهمٍ يضيقُ بهِ الفؤادُ
حياةٌ كلُّها همٌّ وضيقٌ ... وعيشٌ بينَ جنبيهِ الحِدادُ
يضيقُ بها الأديبُ ويزدريها ... ويرجو أن يلاقيَهُ السَّدادُ
غريبٌ في الديارِ ولا رفيقٌ ... وحيدٌ في المُقامِ ولا ودادُ
يعيشُ على التعللِ والتمني ... وينكرُهُ لِمَا يدعو العبادُ
يرومُ صلاحَ أخلاقِ البرايا ... وفي جنبيهِ آمالٌ شِدادُ
يُناضِلُ لا يخافُ ولا يُبالي ... وفي الآمالِ والأحلامِ زادُ
وكمْ ضاقتْ عليهِ سبيلُ عيشٍ ... فلم يحفِلْ وظلَّ هوَ الجوادُ
وكمْ سهمٍ ينالُ من الأعادي ... تَكسَّرَ في الدروعِ ولا نفادُ
فضمدَّ جُرْحَهُ وسعَى يُنادي ... بأسمَى غايةٍ وهوَ العِمادُ
طهورٌ يَعشقُ الأخلاقَ تَسمو ... عفيفٌ لا يَضِلُّ ولا يُقادُ
نبيلٌ لا يُبالي جمعَ مالٍ ... ولا يأسِرْهُ[2] في الدنيا التلادُ
ويحيا لا يَكِلُّ وإن تمادَتْ ... بهِ الآلامُ وازدادَ الجِلادُ
ويَقضي إن قَضَى شَهْماً كريماً ... أَبيَّ النفسِ يحدوهُ الرشادُ
ويُوقِنُ أن هذا العيشَ يَمضي ... وفي الأخرَى سيشكرُهُ الجهادُ

---

(١) مجلة المنهل، شعبان/ ١٤٠٧هـ.

(٢) تسكينه الراء ضرورة.

هذه القصيدة بأكملها تتضمن أكثر من موضوع؛ كشكوى الزمان، والتأمل في أحوال بعض البشر، والدعوة إلى مثالية يراها الشاعر في نفسه، وأدهى من ذلك أن تلك الموضوعات متداخلة بعضها ببعض.

ويمكن أن نلمس في هذا التعدد الموضوعي وحدة نفسية عامة مسيطرة على جو القصيدة ونفسية الشاعر، ولكن هذا لا يعفيها من إمكانية الاسقلال أجزاءً أو أبياتا، فمن الممكن تقديم مقطع، وتأخير آخر، وكذلك من السهل الاستغناء عن بعض أبيات القصيدة أو تغيير مواقعها مع شيء من المراعاة، ومن ثَم تبقى القصيدة كما أرادها الشاعر تعبر عن أفكاره العامة دون خلل يُذكر، وهذا ما ذهب إليه أحد الباحثين عندما رأى أن ذلك النوع من القصائد لا يتخلى عن "وحدة وسائل التعبير"[١] مؤكداً على "أن وجود البيت أو المقطوعة في موضوعه ليس وجوداً ضروريّا، فلو وضعت بعض الأجزاء أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة وأحدثت نفس الأثر".[٢]

فالوحدة العضوية في القصائد الغنائية عموماً من خلال ما تبين لي في شعر شرف ذات أثر محدود في القصيدة، وليست ذات شأن فني يقدم القصيدة أو يؤخرها.

ويميل إلى هذا كثير من أصحاب النظرات المعتدلة في شعرنا العربي الذين ينفون كون تلك الوحدة معياراً يُقاس به الشعر، ويُحدِّد قيمته الفنية.[٣]

---

(١) "التجديد في أدب المهجر" د. أنس داود، ص: ٣٧٢.

(٢) السابق، ص: ٣٧٢.

(٣) يُنظر: "بناء القصيدة العربية" د. يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القــاهرة، ١٩٧٩م، ص: ٣٧١.

ب – المطالع :

وهي واجهات القصائد التي تعطي التصور الأول عنها، وبالمطلع تُستعذَب القصيدة أو تَمَجّ، لأنه أول ما يلامس وجدان المتلقي.

ولذا فإن "الشعر قفل أوله مفتاحه"،[1] وقد عني النقاد المتقدمون بمطلع القصيدة، "فطالبوا الشعراء بأن يبذلوا غاية الجهد في إجادته وإتقانه، علماً منهم بقوة الأثر الأول في النفس".[2]

ويزداد المطلع جمالاً إذا "كان شديد الصلة بالموضوع الذي أنشئت له القصيدة"[3] فحينئذ تزدان به القصيدة، ويزدان بها، وينشأ بينهما تكامل محس يؤدي إلى وحدة نفسية في ذوق المتلقي.

ومن مقومات جمال المطلع في القصيدة القديمة والحديثة التصريع، والتصريع هو جعل "مطلع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها".[4]

ولأهميته كان فحول الشعراء من القدماء والمحدثين يتوخونه ولا يكادون يعدلون عنه،[5] لما يمنحه من عذوبة وجرس، ولكونه في كثير من الأحيان يحل محل عنوان القصيدة فتسمى القصيدة بالمطلع، أو بجزء منه.

والمتأمل في مطالع قصائد شرف يجد فيها نوعاً من الاهتمام بالتصريع؛ حيث صرع أكثر من ثلثيها، وهو إن صرع أو لم يصرع يحرص على ملاءمة المطلع لموضوع قصيدته، بل إننا نستطيع أن نستشف الكثير من جوانب تجربته في القصيدة الواحدة من مطلعها، فهو غالباً لا يبدأ بالمقدمات، ولا يعمد إلى الرمز، بل ينفذ إلى موضوعه مباشرة، شأنه في

---

(١) "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ٢١٨/١.

(٢) "أسس النقد الأدبي عند العرب" د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص: ٢٩٧.

(٣) "أسس النقد الأدبي عند العرب" أحمد أحمد بدوي، ص: ٣٠٨.

(٤) "نقد الشعر" قدامة بن جعفر، تحقيق: عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٣٩٨هـ، ط: ١، ص: ٨٦.

(٥) يُنظر: "معجم البلاغة العربية" بدوي طبانة، دار العلوم، الرياض، ط: ٢، ١٤٠٢هـ، ٤١٥/١.

ذلك شأن أكثر شعراء عصره الذين عمدوا إلى الإيجاز مراعين الوحدة العامة للنص، فمن ذلك قوله:(١)

أمِنَ الحبيبِ وظلمِهِ شكواكا؟ فإذا نسيتَ تُعيدُ لي نـــجواكا

فهذا المطلع إيجاز مكثف لمضمون قصيدته التي شكا فيها الغرام، وصدود حبيبه عنه، ومناجاة قلبه المدنف.

وهذه المباشَرة ليست محصورة في مطالعه المصرعة، فهي تظهر بوضوح أكثر في مطالعه الأخرى غير المصرعة، من ذلك قوله:(٢)

تعالي نـــملإ الدنيا رُواءً ونصدَحُ بالغناءِ ولا نَكفُّ

فإذا تأملنا باقي أبيات القصيدة مستخلصين مضمونها نجده لم يتجاوز ما جاء في المطلَع من دعوة للتفاؤل، والنظر إلى المستقبل نظرةً مشرقة تقاوم أسراب الأوهام.

وفي أحيان قليلة يجعل من مطلعه مدخلاً غير محدد لقصيدته؛ فلا هو يدل على مضمونها، ولا هو متصل بما تحته اتصالاً وثيقا، وكأنه يريد من خروجه على ما اعتاد عليه في أكثر مطالعه محاكاة الأقدمين، من ذلك قوله:(٣)

يا عاذلَ القلبِ كُفَّ اللومَ والعَذَلا كَفَى بقَلبيَ ما قاسَى وما حَمَلا

إن هذا المطلع صورة شبيهة بمطالع الشعراء المتقدمين؛ فقد ابتدأه بنداء عاذله، طالباً منه ما كان يطلبه الشعراء الأوائل من عاذليهم، لأن قلبه لم يعد يطيق ذلك الملام.

ويُعنى شرف كثيراً بجمال مطالعه، لإدراكه أنها قيمة القصيدة الأولى، ولأنها أول ما يلامس ذهن المتلقي، ولذا جاء عدد لا بأس به من مطالعه المصرعة خفيف اللفظ، عذب التركيب، فمن ذلك قوله:(٤)

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

مَا شِئتَ بالقلبِ فَاصْنَعْ أيها الرشأُ		فيكَ الرحيلُ ومنكَ الريُّ والظمأُ

وقوله:[1]

ما زالَ يرجو السَّعْدَ في ناديكِ		قلبٌ رأى كلَّ الملاحَةِ فيكِ

وقوله:[2]

يا سيدي مُذِنبٌ بالبابِ يرتجِفُ		وفي يديهِ خطــايا دمعُها يَكِفُ

وقوله:[3]

داعي الـــهوَى في مقلتيكِ دعاني		لبيكِ.. أينَ مِن الغرامِ مكاني؟

ومن تلك المطالع السائغة نبحث لنجد بعض مطالع أخرى تحمل في ألفاظها ومعانيها شيئاً من السذاجة والسطحية، كقوله:[4]

رعاكَ اللَّهُ يا قلبـــي		لقدْ أسرفتَ في الحُبِّ

وقوله:[5]

راحتْ تُسائلُ صحبَها عن حالي		واستَنْكَرَتْ حُبي وكلَّ مَقالي

وقوله:[6]

نادِ الكريـــمَ إذا أردتَ أمانا		وادْعُ الرحيمَ إذا طلبتَ حنانا

---

(١) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ١- ٢، يناير- فبراير/ ١٩٨٢، ص: ٣٥.

(٢) مجلة الفيصل، العدد: ٢٣٠، شعبان/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠١.

(٣) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.

(٤) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٦) مجلة المنهل، العدد: ٤٣٥، رجب/ ١٤٠٥هـ، ص: ١٣٦.

ومن الهنات الأخرى التي تضعف بعض مطالع شرف ارتباط معنى المطلع بما بعده ارتباطاً لفظياً لا يتم إلا به، من ذلك قوله:[1]

قالت: أتَسعدُ إذ تأتي رسالاتي؟	فقلتُ في شجنٍ يكسو ابتساماتي:
ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خطرت؟	وهل تفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟

وقوله:[2]

رامَ الفتَى قُبلةً تُطفي لظَى البعْدِ	فهامَ في رِقةٍ وانْسابَ في وُدِّ
وقالَ: يا فتنةً تسري بأورِدتي	جُودي عَلَى عاشقٍ عانَى مِنَ الصدِّ

وهذا الارتباط اللفظي –مع قلته– غير معيب لو كان في تضاعيف القصيدة، لأن المعتاد على المطالع أن تكون قائمة بذاتها، مستقلةً عما بعدها لفظاً وإن اتصلت به معنى.

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

ج – الطول والقصر :

تختلف المقاييس القديمة والحديثة في نظرتها إلى طول القصيدة وقصرها؛ فقديماً كان طول القصيدة دليلاً على غزارة الطبع وقوة الملَكة، في حين أن أصحاب المقطعات كانوا معدودين من هواة الشعر، أو المتطفلين عليه، ولتلك الأسباب وغيرها جعل النقاد الأوائل الشعراء طبقات آخذين في حسبانهم تاريخ الشاعر، ورصيده الشعري.

وفي أدبنا المعاصر المتأثر بطبيعة العصر وآلياته الحديثة لم يعد عامل الطول في القصيدة خاضعاً لما كان عليه في السابق، ولم يعد من صلاحيات القصيدة الطويلة منح قائلها وسام طبع وقدرة لا يناله شعراء القصائد القصيرة أو المقطعات، بدليل انتشار هذا النوع من الشعر بوصفه ظاهرة لا يمكن تجاهلها، واستقلال أنواع منها بأسماء ذائعة؛ كالرباعيات، والخماسيات، والسداسيات، التي تملأ الدواوين وزوايا الصحف.

ولحقيقة تلك المفارقة "لاحظ بعض النقاد المعاصرين شيئاً من التكلف وعدم الاطراد في الجودة في القصائد الطويلة".[1]

إن نسبية الطول والقصر في القصيدة المعاصرة تخضع لعدة عوامل منها ما يتفق ضمناً مع عاملي الطبع والملكة الشعرية، المعولِ عليهما أحياناً في الحكم على النص وقائله في العصور المتقدمة.

ولعل أهم تلك العوامل المساعدة في تشكيل قصائد عبداللّه شرف طولاً وقصراً التجربة الشعرية المنوطة بمدىً "يتناسب مع فكرة [القصيدة] وموضوعها"،[2] وشرف في قصائده تحكمه انفعالات معينة يقف معها موقفاً محدداً تتولد أثناءه قصيدته، وذلك الموقف محكوم غالباً بنظرة سريعة موجزة أفادها الشاعر من طبيعة عصره.

---

(١) "بناء القصيدة العربية" يوسف بكار، ص: ٣٥٢.

(٢) السابق، ص: ٣٣٩.

ومن العوامل ذات التأثير في طول القصيدة وقصرها الموضوع، فمن المفترض أن يرافق اتساع نطاق الموضوع امتداد في طول القصيدة،[1] كما أن ضيق نطاقها يكبح جماح الشاعر لتتشكل قصيدته على قدر موضوعه.

هذان العاملان (التجربة الشعرية– الموضوع) هما الأكثر تحكماً في تحديد مقدار قصائد عبداللّه شرف، فتجربته الشعرية محدودة المدى، وهو يعمد فيها دائماً إلى تصوير انفعاله الباطن، وهذا الانفعال الباطن لا يتجاوز نظرات خاصة شكلت لديه ملامح معاناته بإيجاز، فلن نستغرب حينئذ إذا وجدنا له قصيدة معاناة في حدود عشرة أبيات، في حين أن قصائد أخرى في المجال نفسه لشعراء متقدمين تتجاوز هذا العدد بأضعاف، من ذلك قوله:[2]

أما آنَ يا قلبُ أن تستريحَ ... وأنْ تستقرَّ علَى مرفأِ؟
طواكَ الورَى مُذْ طويتَ الشبابَ ... وحنَّ الفؤادُ إلى ملجأِ
توالتْ عليكَ خطوبُ الحياةِ ... وسارتْ خُطاكَ إلى الأسوأِ
فيا قلبُ ودِّعْ بقايا الرجاءِ ... وودِّعْ حياتَكَ أَوْ فَارجئِ
فطعمُ الحياةِ مريرٌ وقدْ ... رأى الدهرُ سُهْدَكَ فاسْتمرئِ
تشكيتَ عُمراً فماذا أفدتَ؟ ... فَبُحْ ما بدا لكَ أَو فاخبَأِ
وناديتَ دوماً ألاَ مِنْ مجيبٍ ... فعزَّ الشفاءُ كما ترتئي
فماذا إذنْ؟ قد فقدتَ المُعينَ ... وتدنو المنيةُ فاسْتبرئِ
وراجعْ حياتَكَ واطوِ الكتابَ ... على أمسِكَ الحالمِ الأضوأِ
لقد غابَ نجمُكَ دونَ النجومِ ... فيا ليتَ شعريَ مَن مُنبئي
بما يحملُ الدهرُ بعدَ المشيبِ؟ ... وماذا يخبئ لي موطئي؟

لقد صور معاناته بشمول موجز، وكأنه يبعث للمتلقي رسالة يشرح فيها ملامح شكواه دون أن يضطره تدافع الألفاظ إلى إسهاب يكرر فيه ما يستطيع إيجازه، وهو في

(١) يُنظر: "بناء القصيدة العربية" يوسف بكار، ص: ٣٣٩.

(٢) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٥.

وجدانياته بخاصة لا يحيد عن هذه النبرة، لأن العامل النفسي فيها يدفعه إلى تحديد معالم تجربته الشعرية أولا، بخلاف الموضوعات الأخرى التي تتآلف مع تجربته في نسق متوال.

فإذا كانت التجربة الشعرية المؤثر الرئيس في طول القصيدة وقصرها فمن البدهي أن نجد قصائده معتدلة الطول لعلمنا المسبق بمراحل تكوين تجربته، ولذا فإن معظم قصائده تتشكل من خمسة عشر بيتاً إلى العشرين، وأطول قصائده قصيدة "لا دموع" وقد بلغت واحداً وثلاثين بيتا، تليها قصيدة "وداعاً رفاقي" البالغة ثمانية وعشرين بيتا،[1] أما أقصر مقطوعاته فمقطوعة "نفس ضعيفة" وهي من أربعة أبيات.

ولموضوع قصيدته أثر ثانٍ يشترك مع التجربة في تحديد حجم القصيدة، فقصيدته (لا دموع) التي تعد أطول قصائده كانت في الأصل رثاء، ولكننا لم نعتد منه الإطالة في رثائياته، فما الذي حدا به إلى الخروج عما عودنا عليه؟ ولماذا أسهب هذه المرة؟

لقد كانت قصيدته تلك مجموعة مختلفة من التأملات التي بث فيها أكثر من فكرة، لأن المرثي شاعر مثله، مر بتجارب كالتي مر بها، فكانت نهايته مختلفة عن باقي النهايات، فلم ينظر إلى المرثي نظرة أحادية تصور الأحزان وآلام الفقد، ولكن نظر إلى ما هو أبعد من ذلك.. إلى حقيقة الموت والحياة، وواقع الظلم والقهر والاضطهاد،... ثم خلص من ذلك كله إلى مرثيِّه.

استمع إليه وهو يتأمل حقيقة الموت والحياة:[2]

فيمَ الأنينُ وفيمَ الدمعُ والوَصَبُ؟ لا يُرْجِعُ الدمعُ مَن غابوا ومَن ذهبوا
كمْ مِن أُناسٍ على الغبراءِ قدْ عَبروا كأنَّهُمْ مدلِجٌ في الليلِ يحتطبُ
وكمْ أُناسٍ بجوفِ الأرضِ قد قُبروا ولَمْ يزلْ عطرُهُمْ في الكونِ يَنسرِبُ
ليسَ الذي ماتَ مَن غابت ملامحُهُ لَمَيِّتُ الحقِّ مَنْ يحيا بهِ العطبُ

وتأمل حديثه عن واقع الظلم والقهر:

(١) لم أحتسب قصيدته (يا آسر القلب) ذات الثلاثين بيتا؛ لأنها مُخمَّسة جاءت على نظام الأشطر.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

مِن أينَ أبدأُ والأحزانُ مَملكتي؟ وكيفَ أَسري وما لي في الخُطى خببُ؟
الوحلُ غطَّى بقاعَ الأرضِ من زمنٍ والغيمُ حطَّ وألقَتْ رحلَها السحبُ
والقاسطونَ على البطحاءِ قد مَلكوا والمقسِطونَ يتامَى ما لَهُمُ عصبُ
وآفةُ المرءِ أن يَحيا على وطنٍ فيهِ اللصوصُ تنامَتْ والخنى طلبُ
مَن حاولَ السيرَ ضدَّ الموجِ تأكلُهُ حيتانُ إنسٍ لهمْ في موطني رتبُ

وعن الاعتداءات السافرة، والاضطهادات غير المسوَّغة، يقول بشيء من التفصيل:

اقرأْ كتابَكَ.. قلتُ الحزنُ ضيَّعَهُ قالوا: انتسِبْ قلتُ: ما لي بينكُمْ نسبُ
العمرُ كمْ؟ قلتُ: آلافٌ معذبةٌ أنا الشهيدُ بها والنارُ والحطبُ
يدعونَ عنترَ والأعداءُ واقفةٌ وفي المسرّاتِ بئسَ العبدُ والذنبُ
عنوانُ بيتِكَ قلتُ: البيتُ يُنكرُني بيتي الخلاءُ وهذا الحائطُ الخربُ
هذا لجوجٌ لهُ في الغيِّ فلسفةٌ ومَن رفاقُكَ؟ قلتُ: السُّهْدُ والسغبُ
ماذا ترومُ؟ حياةٌ جوفَ مكرمةٍ لا ذلَّ فيها ولا بالقيدِ ننسحبُ
الناسُ فيها سواءٌ ليسَ يمنعُهُمْ عن الحقوقِ وساطاتٌ ولا حسبُ
وأُقفِلَ المحضَرُ السريُّ ساعتهُ وصُلصِلَ القيدُ تلفيقاً ولا سببُ

ثم يمتد به هم سياسي عامّ طالما أَرَّقه، فيقول:

خمسونَ عاماً وسيفُ القهرِ يحصدُنا وكمْ أحاطتْ بنا الأوجاعُ والنوَبُ
كلُّ البلادِ مطايا ناءَ كاهلُها واستمرأت رقَّها واستُنفِرَ التعبُ
أنَّى نظرتَ تَرَى الأحزانَ مُحْدِقَةً كأنها صيبٌ والمقصدُ العربُ

وبعد أن فاضت نفسه بمر شكواها التفت إلى مرثيِّه طالباً منه عذر الانفلات والبوح، ثم يُثني عليه، ويدعو له:

فاعذرْ فتاكَ إذا شَطَّتْ مقالتُهُ فبينَ كفيكَ نسري والهوَى لَجِبُ

وأنتَ في الصدرِ أشواقٌ تعانقُنا	وفي القريضِ شعاعٌ نبضُهُ شهبُ
الصدقُ عندَكَ ما غابَتْ نسائمُهُ	والدينُ همُّكَ لا الأموالُ والنشَبُ
يا شاعري كلنا في عصرِنا رجلٌ	ضاعتْ ملامحُهُ واستَفحلَ الوصبُ
قبرُ الحياةِ لظىً نشقَى بساحَتِهِ	وعاشَ من فاتَنا في الزيفِ ننقلبُ
نحنُ المواتى بقبرِ العيشِ مسكنُنا	وأنتَ بالموتِ حُرٌّ في الرضى يَثِبُ
نَمْ هانئاً في رحابِ اللَّهِ موعدُنا	يومٌ قريبٌ لهُ الشَّرْقاءُ تَحتسبُ

إن تلك التداعيات المنطلقة من موضوع الرثاء ساعدت على تشكيل هذا الامتداد غير المعتاد من شرف، فمن عنوان القصيدة (لا دموع) ومن مطلعها ومقدمة أبياتها نشعر ببداية الاختلاف، فهو يعلن أن مصيبته أكبر من الحزن والبكاء، فلا دموع ولا عويل لأجل راحل لن تعيده العبرات، فالدموع لديه أجل من أن تذرف على ضريحِ ذاهبٍ مصيرُ الناس كمصيره، حينئذ لن يكون في الأمر جديد لو كان مجرد بكاء وحزن، ولكن الجديد الذي جعل الشاعر يسهب في موضوعه إحساس مختلف جعله يسترجع سجل أحزانه الماضية التي أثارها رحيل صديقه الشاعر، فصور معاناة الناس من الظلم والقهر، وكيف يواجه الإنسان الصادق مغبة صدقه بنتائج عكسية غير متوقعة، وتحدث عن أيسر أمانيه وأماني البسطاء أمثاله الباحثين عن الأمان الكرامة، وحدق بطرفه أيضاً إلى الاضطهاد الذي تتعرض له أمته من قِبَل أعدائها.

هذا الامتداد يفصح عن الهم المشترك الذي يحمله كلا الشاعرين؛ شرف، والشاعر المرثيّ، كما يصور غبطة شرف لصاحبه، لأنه رحل عن الدنيا وخلَّف وراءه آلاماً أقوى من آلام الموت والرحيل.

أما مقطوعاته فيُستشف منها بُعْدٌ آخر بإمكانه أن يكشف عن جانب فلسفي قادر على تقديم نظرة موجزة تحمل في طياتها كثيراً من المعاني، مثل قوله:[1]

طافتْ تَدُقُّ على الأحلامِ تسألها	بَعْضَ العطاءِ وتشكُو فيضَ بَلْواها

---

(١) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، ص: ١٥٩.

جُنَّتْ مِنَ الشوقِ والأوهامُ تدفعُها   دفعاً إلى غَمَراتٍ عِشْتُ أأْباها
ما ضمَّنا الليلُ إلا زادَنا أَسَفاً   أَنْ لستُ أُقنعُها أو لستُ أَرْضاها
ضِدَّانِ ما اجْتَمَعا إلاّ علَى إحَنٍ   نفْسٌ ترومُ وعقلٌ يطلُبُ اللّهَ

مقطوعة أشبه ما تكون بالأحاجي، ولكنه سرعان ما يزيل الغموض من حولها، ويفصح عنها في بيته الأخير.

وقد يلخص في مقطوعته موقفاً يظنه أشكل على من حوله، ليعطيهم من خلال مقطوعته تصوراً خاصاً يُمثِّل تعريفاً لذلك الموقف، فها هو يقول:[1]

مثلَ طَلٍّ ذَوَّبَ العِطْـــرَ علَى صَدْرِ الزُّهورْ
مثلَ أَحلامِ العَذارَى   حافـــلاتٍ بالعطورْ
رَفَّ في جنبيَّ قلبٌ   يَمْلأُ الدنيا شعورْ
يَرسمُ الآمالَ والأحـــلامَ كالروضِ النضيرْ
هاتفاً هذي حياتي   كلها حُبٌّ ونورْ

لقد نفى جميع الشبهات التي تحاك حول دقات قلبه وحركاته بإيجاز لا يحتاج إلى تفصيل، دون أن يحول بينه وبين الإسهاب عائق، وهكذا يمضي في معظم مقطوعاته، وقصار قصائده.

(١) المجلة العربية، ربيع الأول/ ١٤١٣هـ، ص: ٩٥.

د – الخواتيم :

لا تقل عناية الشاعر بالخاتمة عن عنايته بمطلع قصيدته، لأنها جزء الشعر الأخير الذي يجب أن يكون قفلاً عليه، وآخر ما يستقر في ذهن المتلقي.[1]

ومع ذلك حظيت نهايات القصائد بعناية ثانية بعد المطالع، وذلك من حيث اهتمام الشاعر بها، ودراسة النقاد لها.

ولكونها تأتي بعد أن يستنزف الشاعر قواه العقلية في نظم مطلع القصيدة ثم موضوعها كانت "عناية النقاد بخاتمة القصيدة أقل من مطلعها"،[2] ولأجل ذلك لم يرسم النقاد للقصيدة نهايات محددة، إنما رأوا في كل نهاية جيدة براعة خاصة، على أن المتقدمين اشترطوا في المقطع[3] "أن يكون محكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه"،[4] وهذه عموميات يصعب تحديدها.

من هذا المنطلق كانت معظم خواتيم شرف مختلفة، ولا يجمع بينها إلا الدلالة على نهاية، فتعددت فيها أساليبه، فجاء كل أسلوب حاملاً براعته الخاصة.

وأكثر الأساليب التي اعتمدها في إنهاء قصائده الأسلوب الإنشائي، وهو في ذلك يعتمد الاستفهام طريقةً فضلى؛ فقد ختم أكثر من عشر قصائد بهذه الطريقة، من ذلك قوله:[5]

ناديتُ يا ليلُ: نارُ البعدِ تُحرِقني	والبعدُ يا ليلُ آلامٌ وبأساءُ
كيفَ التلاقي وسهمُ البينِ فرَّقَنا	والعمرُ يمضي وما في الأفقِ أضواءُ؟

---

(١) يُنظر: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الـــدين عبدالحميـــد، ٢٣٩/١.

(٢) "بناء القصيدة العربية" يوسف بكار، ص: ٣٠١.

(٣) المقطع: اصطلاح للجزء الأخير من القصيدة.

يُنظر: "بناء القصيدة العربية" يوسف بكار، ص: ٣٠١.

(٤) "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ٢٣٩/١.

(٥) مجلة المنهل، رجب/ ١٤١١هـ.

وقوله:[1]

يا رحلةَ العمرِ كمْ مِنْ شمعةٍ ذَبلَتْ   وما يزالُ الفتى في الوهمِ يختبئُ
فمَنْ مُجيري منَ الأيامِ تعلكُني؟   ومَن مُجيري بعصرٍ كلُّه خطأُ؟

وقوله:[2]

تَيَّمَتْ قلبي وصارتْ مُهجتي   واسْتباحَتْ كُلَّ مَا يَجْري عَلَيّ
سائلُوها ما الذي قد رابَها؟   فَانْثَنتْ تَقْسُو عَلَى قَلبي الفَتِيّ

ومن الطرق التي اعتمدها بكثرة في إنهاء قصائده عطف البيت الأخير على ما قبله بالفاء، وهي طريقة تُحمِّل البيت نتيجة عامة توجز غالباً فكرة القصيدة، كقوله:[3]

(عليلُ الجسمِ مُمْتنِعُ القيامِ)   ضعيفُ الحَوْلِ مِن طُوْلِ المنامِ
فَلُومي الدهرَ إن أزمَعْتِ قَولاً   وكُفِّي بَعْدَ ذلكَ عن مَلامي!

وقوله:[4]

أو كنتِ قاليةً   وبعتمُ الوُدّا
فأطلقي قلبي   وبالغي الصدّا

ولاستحسانه هذه الطريقة كررها في موضعين بصيغتين متقاربتين، الأولى في قوله:[5]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، ص: ١٥٩.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

كم كنتُ أرجو غيرَ أني لم أجِدْ غيرَ الهمومِ على المدَى تأتينا
فلتغفري بُعْدي فدهري لم يشأْ والعمرُ أصبحَ حسرةً وشُجونا

والثانية في قوله:[1]

هَمَساتُ صوتِكِ في الضلوعِ أناملٌ تمحو الندوبَ فتختفي أحزاني
فلْتغفري صمتي فَبَعْدَكِ لم أَزَلْ مُتَكَسِّرَ الكَلِماتِ والأوزانِ

فنلحظ في خاتمتيه نوعاً من التكرار اللفظي والتركيبي في: (فلتغفري بعدي فدهري— فلتغفري صمتي فبعدك).

وقد يختم قصائده بطريقة عفوية أكثر ائتلافاً من طرقه الأخرى، لأنها تحمل في معانيها خلاصة موضوعه، وهو بذلك يؤكد فكرة قصيدته الرئيسة، من ذلك قوله:[2]

رغمَ بُعْدي إن رُوحي لمْ تَزَلْ يا حُلْوُ عِنْدَكْ
لا فؤادي عنكَ يسلو لا ولنْ أَعشَقَ بَعدَكْ

وقوله :[3]

فاعذُرْ فتاكَ إذا خَطَّتْ أنامِلُهُ في ساحةِ الحزنِ لا شِعرٌ ولا سَمَرُ
وَحُطَّ رَحْلَكَ لا تَطلبْ بنا بدلاً كلُّ البلادِ عذابٌ أيها السَّفَرُ

ويمكن أن نستشف من طريقته تلك جانباً تعويضياً يقوم بمهمة الحكمة التي اعتاد كثير من الشعراء بمختلف عصورهم إنهاء قصائدهم بها، لأنني أثناء بحثي في شعره العمودي والحر لم أجد له خاتمة صريحة تحمل حكمة عامة.

---

(١) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤١٤هـ، ص: ٥٧.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٠.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

وفي أحيان أخرى يُنهي قصائده بألفاظ ابتدأ بها مطالعها لتكون الدلالة على النهاية أوضح، وقد يشي هذا النوع من الخواتيم بأن الشعراء "يستشعرون الصعوبة في اختتام القصائد... فيلجأون إلى هذه الوسيلة الشكلية"،(١) وهي وسيلة أجدها في بعض أشعار النظامين من الأدباء والعلماء، ومن ذلك الأسلوب قوله:(٢)

ولتعلَمي أنّي المُحِبُ وأنّني ... أجدُ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

فقد كان مطلع القصيدة:

قلبي الذي قد عاشَ دونَ شريكِ ... وجدَ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

وقد يوظف في خاتمته ألفاظاً أقل مما ووظف في المثال السابق، كقوله:(٣)

عُوجوا على الدارِ واقضوا حقَّ صحبتِنا ... فالليلُ طالَ فهلْ للصبحِ أخبارُ؟

ومطلع القصيدة هو:

يا موكبَ الخيرِ هل للصبحِ أخبارُ؟ ... طالَ الطريقُ وكلُّ الدربِ أخطارُ

ومن طرقه الأخرى التي ختم بها قصائده الحرة مما لم أجده في شعره العمودي الدعاء، ويشيع في قصائده ذات الاتجاه الديني، مع أن كثيراً من الشعراء ختموا قصائدهم بالدعاء في الموضوعات التقليدية؛ كالمديح، والرثاء، ومن خواتيمه تلك قوله:(٤)

أذقني حلاوةَ عفوِكَ عني
فإني مُقِرّ

---

(١) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٤٦.

تنبيه: جاء قول المؤلفة هذا في معرض حديثها عن الخواتم الضعيفة في الشعر الحر، إلا أنني استأنستُ به في حديثي عن خواتم شرف العمودية لتأكيد ما أراه من ضعف في ذلك الأسلوب بعامة.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٨٨م، ص: ١٣.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٦٦.

بما كانَ مِني

ومَن لي يَا ربِّ

إن لم تكنْ لي؟

وقوله:[1]

وعفوَكَ يا ربِّ

إن جاوَزَ العقلُ حدَّهْ

فأنتَ الحليم

وأنتَ الغفور

وكلُّ عطاياكَ يا ربِّ تحلو

وله في شعره الحر طريقة أخرى يختم بها كثيرا، وهي طريقة لم يختم بها قصائده العمودية لعدم مناسبتها لها، تلك هي طريقة تكرار الألفاظ، وقد تحدثتُ عنها وعن دلالاتها في الشعر الحر في مبحث الألفاظ والتراكيب، ومن ذلك قوله:[2]

يا مَن هُناك..

بل هُنا

يا وَاحِدي

جَفَّتْ دماءُ المِحبرَةْ

جَفَّتْ دماءُ المِحبرَةْ

وقوله:[3]

فاتبعْني وتَرَنمْ

---

(١) السابق: ص: ٥٢.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٩.

(٣) ديوان: القافلة، ص: ١٩.

فُقِدَ الماءُ تَيمَّمْ
وَتقدَّمْ
وَتقدَّمْ

وفي أحيان قليلة يضمن قصائده الحرة بيتاً عمودياً متدوالاً يزيد من تشخيص معاناته التي صورها بدءا، كقوله:[1]

فَلَمْلِمْ كَرَارِيْسَ أُفقِكَ
مَاذا تَرُوْم؟
"ذَهَبَ الذينَ يُعاشُ في أكنافِهِمْ وَبَقِيْتُ في خَلْفٍ كَجِلْدِ الأَجْرَبِ"[2]

وهكذا كان عبداللّه شرف في معظم نهاياته التي حرص فيها على إيقاف ذهن المتلقي معه عند توقف قصيدته، دون أن ينتهج طريقة محددة يفرضها موضوع بعينه، ولذا جاءت معظم قصائده محكمة المطلع والخاتمة، على أن له قصيدة مخطوطة أشك في إتمامه لها، وذلك لحاجة آخرها إلى نهاية أكثر وضوحاً مما هي عليه، يقول:[3]

ما عدتُ أدري غيرَ أني ساهرٌ لا نُورَ في هذا الظلامِ أَراهُ
والجوُّ ساجٍ مُنصِتٌ وكأنما يُصغي لِهَمْسِ الليلِ أوْ نَجْواهُ

فالبيت الأخير انتهى بوصف هدوء الجو، وحالة إصغائه لهمس الليل، وهي طريقة وصفية بحتة لم نعتدها منه في نهايات قصائده، وربما ترَكها كذلك ليوحي باستمرار الحالة التي أراد تصويرها.

(١) "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٤٠.

(٢) البيت للبيد بن ربيعة العامري، يُنظر البيت في: "شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري" تحقيق: إحسان عباس، ص: ١٥٧.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

٥ – الصور الفنية :

وهي بهذه التسمية مصطلح نقدي حديث لم يغب مفهومه العام عن النقاد الأوائل،[١] فقد أشاروا إليه إشارات متفاوتة لا يتجاوز في كل أحواله مفهوم الصور البيانية.

فمؤلف طبقات الشعراء يرى أن النظم في الشعر ليس كافياً لإبداع شعر جيد، ومن خلال وضعه الشعراءَ في طبقات يتضح من مقاييسه في تصنيفهم أن الشعر عنده فن لغوي يقوم على التصوير.[٢]

ويشير الجاحظ[٣] إلى مفهومها البياني عندما ذكر أن الشعر "صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير".[٤]

أما أبو هلال العسكري[٥] فقد ألمح إليها أثناء تعريفه للبلاغة بأنها "كل ما تُبَلِّغ به المعنى قلبَ السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة، ومعرض حسن".[٦]

وظلت الصورة مغمورة في تلك الإشارات تتطلع إلى منصفين آخرين غير الشعراء الذين سَمَوا بها سموّاً لم يعطه النقاد الأوائل أكثر من وصف مشبه ومشبه به، ومجاز لغوي وعقلي، وما يتصل بالمجاز من استعارات وكنايات، فجاءت الدراسات الحديثة منهمرة تنصف الصورة، وتوسع من أطرها، إلى حد أصبحت معه الصورة "أداة الشاعر"،[٧] "والمركز البؤري للبناء الشعري كله"،[٨] "والوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة"،[٩] وبعد

---

(١) يُنظر: "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١م، ص: ٦٩.

(٢) يُنظر: "نظرية الشعر في النقد العربي القديم" د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠م، ص: ١٣.

(٣) مرت ترجمته.

(٤) "الحيوان" الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط: ٢، ١٣٨٩هـ، ١٣٢/٣.

(٥) مرت ترجمته.

(٦) "كتاب الصناعتين" أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط: ٢، ١٩٧١، ص: ١٦.

(٧) "الأدب وفنونه" عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: ٨٦.

(٨) "الصورة الفنية في النقد الشعري" عبدالقادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط: ١، ١٤٠٥هـ، ص: ١٠٤.

(٩) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ٤١٧.

أن كانت الصورة تلي اللغة الشعرية في الأهمية أو فرعاً منها تقدمت الصورة شيئاً فشيئاً إلى أن أصبحت عماد اللغة الشعرية.[1]

وقد عرَّف النقاد المعاصرون الصورة بتعاريف عدة تؤكد المفهوم القديم، ومضيفة إليه تجارب جديدة، وأبعاداً أخرى، فهي في المفاهيم الحديثة "تشكيل لغوي يكوِّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها... إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"،[2] وهي أيضاً "التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية".[3]

و لم يكن اهتمام النقاد المعاصرين بدراسة الصورة سوى امتداد حتمي للمكانة الحقيقية المُوْلاة للصورة في أشعار المعاصرين، ففي ظل تقهقر الفكر السائد قديماً حول قوة الشعر المتمثلة في قعقعة الألفاظ أو هدوئها باتساقها مع طبيعة المعاني أصبحت "قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها"[4] بتأثير أوليّ من تراكيب الألفاظ التقريرية، لأن "الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صِرفاً كان مدعاة للملل".[5]

وفي معمعة ذلك التقدم السريع في محاولات فهم طبيعة الصورة الفنية وخلفياتها تداخلت رؤى مختلفة تحاول جاهدة إفساح المجال لكل تجربة، "فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة بالمعنى الحديث من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي صورة دالة على خيال خصب"،[6] وفي بعض تلك المحاولات أصبحت الصورة الحسية التي كانت تشكل معظم الصور القديمة تمثل

---

(١) يُنظر: "الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية" د. ساسين عساف، دار مارون عبود، ١٩٨٥م، ص: ١١٥.

(٢) "الصورة في الشعر العربي" د. علي البطل، دار الأندلس، ط: ٢، ١٤٠١هـ، ص: ٣٠.

(٣) "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٤م، ص: ٢٠.

(٤) "دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده" د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ص: ٦٠.

(٥) "التفسير النفسي للأدب" د. عزالدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص: ٧٠.

(٦) "الصورة في الشعر العربي" د. علي البطل، ص: ٢٠٥.

تصوراً ذهنياً معيناً له دلالاته وقيمه الشعورية،[1] وصار "كل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها".[2]

ومع تعدد محاولات فهم الصورة اختلفت تقسيمات النقاد لها باختلاف محاولاتهم واتجاهاتهم.

ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى كثرة التقسيمات طبيعة الصورة المراوغة، وتراكيبها العصية على تحديد ماهياتها وعناصرها، وستبقى كذلك ما دامت تشكيلاً جمالياً متفردا.[3]

ويبقى لدارس الصورة من ذلك كله ما بين يديه من نماذج يُقِيْم عليها تقسيماته، ومن خلال ذلك وصلت إلى أن الصور في شعر عبداللّه شرف يتنازعها اتجاهان غالبان؛ الأول بياني يضم الصور التشبيهية، والصور الاستعارية، والثاني شعوري يضم الصور الرمزية، والصور المتنامية، وهذا الأخير لا يستقل عن الأول استقلالاً تاماً من حيث اعتماده على جزئياته التشبيهية والاستعارية، ولكنه يستقل عنه بالمفهوم الحديث الذي يفرق في بعض تقسيماته بين القيمة البيانية والقيمة الشعورية العامة، وإن استمدت من الأولى قيمتها الظاهرة.

ولذلك عمدتُ إلى دراسة الصور دراسة بيانية وشعورية؛ لأستكشف أكبر قدر ممكن من جماليات التصوير بالمعنيين القديم والحديث في أشعار شرف المليئة بأنماط الصور المختلفة.

---

(١) يُنظر: "الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" د. عزالدين إسماعيل، دار العودة– ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م، ص: ١٣٢.

(٢) السابق، ص: ١٣٢.

(٣) يُنظر: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" بشرى موسى صالح، ص: ١٠٥.

أ – الصور التشبيهية :

ويراد بها الصور القريبة القائمة على أركان التشبيه أو بعضها، وهذا النوع من الصور في شعرنا المعاصر يتعامل غالباً "مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريدية الفكرية"،[1] ومن سماته العامة اليسر، واعتماده على التركيب، والسرعة في تقديم دلالاته في لمحة أو لمحات.[2]

والصور التشبيهية في شعر شرف يخلو معظمها –على كثرتها– من الابتكار، فهي جملةً إما نماذج مكرورة أثر فيها الشكل التشبيهي الموروث بمعظم أبعاده، أو نماذج قليلة مبتكرة تحمل في بعض جوانبها إبداعاً وسموّا.

وهو في كلٍّ يوظف التشبيه بمختلف أنواعه لخدمة فكرته لتبدو أكثر إشراقا، إضافة إلى ما تقدمه تلك الصور من خلفيات نفسية تمنح الفكرة أشكالاً مختلفة من التحليل.

فمن تشبيهاته التي لا نجد فيها جديداً بعض ما قاله في تصوير الحب، كقوله:[3]

والحبُّ مثلُ شعاعِ الشمسِ ترسلُهُ ... للأرضِ ينسابُ في دَلٍّ وفي جِدِّ

وقوله:[4]

سأذكرُ حبَّكِ في أضلعي ... وذكرَى غرامِكِ تحيا مَعي

كنورٍ يضيءُ ظلامَ الحياة ... ويحيا معي العمرَ في مضجعي

وقوله:[5]

فالحبُّ كالعطرِ في الآفاقِ مُنتشِرٌ ... مَن ذا يدافعُهُ؟ مَن ذا يداريهِ؟

(١) "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط: ٢، ١٤١١هـ، ص: ٧٢.

(٢) يُنظر: السابق، ص: ٧٤.

(٣) مجلة الخفجي، السنة: ٢٤، العدد: ١٠، نيسان/ ١٩٩٥م، ص: ٢٣.

(٤) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٩م، ص: ٥.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

فهي صور جميلة من حيث تصويرها للحب في أطر حسية، ولكن هذه الصور تكشف عن المفهوم المتقارِب للحب لدى الشعراء الرومانسيين، فهو لم يَعْدُ أن شبهه مرةً بشعاع الشمس، ومرة بالنور، وثالثة بالعطر، وهذه صور نفتقد فيها الجانب الابتكاري الأخّاذ.

وحينما يشبه أحد الشعراء قلبه بطائر فالجامع لا يتجاوز عادةً الشدو والغناء، أو الاضطراب وسرعة الحركة، وقد أعاد شرف صياغة هاتين الصورتين في قوله:(١)

ما زالَ يرجو السَّعْدَ في ناديكِ   قلبٌ رأى كلَّ الملاحَةِ فيكِ
يحيا هناكَ على ربوعِكِ صادِحاً   كالطيرِ مقروناً إلى واديكِ

وقوله:(٢)

فبتُّ مُرتحلاً في إثْرِكمْ فرِحاً   والقلبُ في أفْقِكمْ كالطيرِ يجترئُ

فالصورة الأولى تَعرِض قلب الشاعر المفتون وهو يغني على ربوع حبيبته كطائر لا يعرف غير تلك الربوع التي تقيم فيها حبيبته المليحة، وفي الصورة الثانية نرى قلب الشاعر وهو يرفرف في أفق حبيبته كطير جريء، وهذه الجرأة التي جاء بها التشبيه التمثيلي لم تمنح البيت غير القافية.

ولشكل التشبيه التقليدي أثر واضح في اختيار مفردات التشبيه التراثية في كثير من صوره، وهذا ما أفقد صوره الجِدَّة، من ذلك قوله:(٣)

القلبُ يسحرُهُ الحبيبْ   ويهزُّهُ أملٌ عجيبْ
فكأنما هوَ شادنٌ   يشدو بألحانٍ طروبْ

---

(١) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ١– ٢، يناير– فبراير/ ١٩٨٢، ص: ٣٥.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

(٣) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ٣– ٤– ٥، مارس– إبريل– مايو/ ١٩٨٢م، ص: ٣٤.

شبه قلبه بالشادن، والشادن الظبي،[1] والغريب أن الشاعر سعى إلى التجديد في الصورة عندما جعل الظبي يشدو على غير عادة، وهي محاولة فيها ما فيها، ولعله أُعجب بالتجانس بين (شادن) و (يشدو)، وفاته أن ينتقي لفظاً غير (شادن) ليلائم فكرة التجديد لفظاً ومعنى.

ومن ذلك قوله أيضا:[2]

والغصنُ يحكي خطوَها   أو ما تراهُ بدا يذوبْ؟

إن قلبه التشبيه بهذه الصيغة يؤكد عمق التأثر الموروث في تشبيهات شرف، وهذا ما يدفعه للخلط بين مفهوم التصوير القديم والحديث، بدليل تفاوت شطري البيت؛ فصدر البيت عباسيٌّ اللفظ والصورة، أما عجزه –على عدم مواءمته للصورة– فحديث.

وقوله أيضا:[3]

خَدٌّ كَتفّاحٍ شَهِي
... صَوْتٌ كزقزقةِ البلابل

ففي هذا المقطع من شعره الحر الذي يراعي فيه عادةً التجديد أكثر من شعره العمودي نجد مفردتيه (تفاح، زقزقة) اللتين وقعتا مشبهاً بهما تكشفان عن شيء مُحَسٍّ من التأثر.

وقوله أيضاً في مقطع آخر من الشعر الحر تظهر فيه بقايا ثقافة تراثية بحتة حالت دونه ودون الابتكار:[4]

لأَنتَ أَبصَرُ مِنْ وميضِ البرقِ
أَجْوَدُ مِنْ دُمُوْعِ الصَّبّ

(١) "القاموس المحيط" ص: ١٥٦٠.

(٢) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ٣– ٤– ٥، مارس– إبريل– مايو/ ١٩٨٢م، ص: ٣٤.

(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ١٦.

(٤) "عبداللّه السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٧٨.

نفتش في مقطعه هذا عن أي إيحاء جديد في تشبيهَيه فلا نجد إلا صورتين شبيهتين تماماً معنى ولفظاً وصياغة بما في معاجم الأمثال العربية.

وفي إطار ذلك التأثر تطالعنا صور تشبيهية أخرى لشرف من النوع نفسه تقع في النفس موقعاً حسناً ننسى معه تكرار الصورة وسطحيتها، من ذلك قوله واصفاً نظرات محبوبته:[1]

ما دارَ في خلدي ولا خَطَرَتْ   أنَّ السهامَ بعيــــنِها شُهْبُ

فالصورة –كما تبدو أولَ وهلة– مستنفدة، ولكنَّ الشاعر دعَّم الصورة التشبيهية بصورة أخرى استعارها للنظرات، ثم عبر عنها بالسهام، مما أعطى التشبيه قبولاً أكبر، ومساحةً رحبة في مقدورها أن تؤثر في وجدان المتلقي.

وقوله أيضاً في تصوير بديع يُغري بالحكم عليه بالجدة:[2]

لَكَأنَّ عينيَ قد غدوتِ مياهَها   وكأنَّ وجهَكِ قد غدا أجفاني

فلولا لفظة (مياهها) المجموعة، ودلالتها على داء (ماء العين)، وتركيبة البيت المبدوءة بلام التأكيد لكان للصورة شأن آخر، وهي مع ذلك صورة مجدَّدَة استطاعت أن تنقل مكانة المحبوبة من سواد العين إلى مائها، ووجهها الذي هو في الأصل مساحات انطلاق إلى غطاء يستأثر بعينيه.

وقوله أيضاً في محبوبته:[3]

هيَ النهارُ وأنــــتَ الليلُ مكتِئباً   يا أيُّها القلبُ قلْ لي كيفَ نأتلِفُ؟

إن تشبيه المحبوبة بالنهار وتشبيه الطرف المقابل بالليل وارد على الأقل عند الشعراء الرومانسيين، إذاً فلا جديد من هذه الناحية، ولكننا عندما نطالع التضادّ بين (الليل–

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤١٤هـ، ص: ٥٧.

(٣) مجلة الفيصل، العدد: ٢٢٣، محرم/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠٧.

النهار)، ونشعر بمدى المفارقة التي عاناها الشاعر فدفعته إلى إجراء تشبيهين بليغين أكد نتيجتيهما في شطره الأخير.. فإننا سنقبل تصويره بهذا الشكل بخلاف لو لم يجمع بينهما.

وقد تكون الصورة التشبيهية سطحية جدا، ومع ذلك تتدخل مهارة الشاعر لتمنحها بُعداً جماليا، كقوله:[1]

عَيناكِ يا حَبيبتي
عَينانْ
كَأعينِ البشَرْ

فنجد أنه شبه عيني حبيبته بأعين البشر، وهذا كل ما في تشبيهه، ولكنه ما لبث أن قال بعد ذلك:

لَكنْ هما دنيايْ
وَحُبها[2] قَدَرْ

وهذا ما أعطى الصورة جاذبية لم نكن لنقبلها لولا تعليله الأخير، وتلك مهارة تتجلى في كثير من تشبيهاته السطحية والمكرورة.

أما التشبيهات التي أظن شرفاً جدد في صورها فتنحو منحى آخر، ذلك أن صوره السابقة لم تخرج عن موضوع الغزل وشكوى الغرام، فجاءت تشبيهاته تلك امتداداً مقارباً لما كان عليه هذا النوع من الشعر في السابق، وإن أضاف شرف إلى بعض تلك الصور ما يزيدها قبولا، بخلاف مجالات صوره التشبيهية المبتكرة التي جاءت غير مقيدة بموضوع، ولكنها في العموم إلى أحاديث الذات أقرب، فكلما استشعر شرف عاهته أو ضعفه طار به حسٌّ فني إلى ما بعد الموروث ليطالعنا بصور نحس فيها جِدَّة وابتكارا.

وشعره الحر مليء بتلك الصور، ولكن معظمها صور استعارية ستأتي فيما بعد، ولذا لم تقتصر صوره التشبيهية المبتكرة على شكل دون آخر؛ لأن الشكل العمودي يستوعب

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٣٢.

(٢) قوله: (حبها) ضرورة، وكان عليه مراعاة التثنية ليقول: وحبهما.

التشبيهات فكرة وصياغة أكثر من الشعر الحر، ولكننا نلحظ أن تشبيهاته المبتكرة في الشكلين قريبة من الصور الاستعارية، فجاءت إما بليغة، أو ضمنية لقوة تأثيرها في النفس، ولما تحمله من إشارة وإيجاز.

فها هو يصور يأسه من عاهته في تشبيهين ضمنيّين جميلين يكشفان عن عمق معاناته الحقيقية التي تختلف عن كل معاناة صورها من قبل، يقول:(١)

ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خطرت؟	وهل تفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟
الآنَ أجنحتي قد غالها شجنٌ	ولا يُطالُ المَدَى من غيرِ رفّاتِ

فهو لن تنفعه رسالة حبيبته التي رمز لها بالوردة ما دام سجيناً داخل آلام نفسه، ولذا يطلب منها في إشارة واضحة أن تكف؛ لأن الميت لا يجدي معه الدواء، ولأن أجنحته كسيرة غير قادرة على الحركة، والمَدى الذي يحلق فيه العشاق بعيد لا يبلغه كسير الأجنحة.

وانظر إلى أحد تشبيهاته البليغة وقد صور فيها جمود ساقيه وكفيه عبر إشارات سريعة وواضحة:(٢)

وَقُلْ مَا بَدَا لَكَ قَلْبي تَخَدَّرْ
... وَسَاقايَ تَحْتِي
حُطامٌ تَكَسَّرْ
وَكَفايَ جَنبي
هَشِيْمٌ تَبَعْثَرْ

ببرودٍ بائسٍ يهتف في وجه محاوره أنه لن يبالي بأي شيء، فقلبه الذي كان ينبض ويتحرك ويفكر لم يعد يشعر بما حوله لكثرة مهامه التي قام بها نيابة عن ساقيه اللتين أصبحتا حطاماً تحته، وكفيه اللتين صارتا هشيماً متفرقاً بين جنبيه.

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

(٢) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٦.

إن في هذين التشبيهين البليغين تصويراً دقيقاً لما عناه الشاعر، لأن اكتمال عناصر التشبيه في مثل هذا الوصف قد يخفف من حدة الصورة، ويجعل من المشبه به أصلاً والمشبه فرعا.

وقد تثور به حدة المعاناة إلى انطلاقات غير معهودة، فيمتطي من ريح عجزه خيولاً ينطلق بها إلى سماوات آماله المعتمة، ويصنع من نفحات صباحه الكئيبة عبيراً يرتقب شذاه في غد قريب يمني به نفسه، يصور كل هذا في قوله:[1]

فمَن للريحِ يُطلقُها خيولاً في سماواتي؟
ومَن للصبحِ ينسجُهُ عبيراً للغدِ الآتي؟

لقد ساقته آماله إلى تشبيه ريح اليأس التي ألف منها الخذلان بالخيول المنطلقة، وشبه صباحه الرتيب الذي اعتاد منه الكآبة بعبير واعد، ومما زاد تشبيهَيه البليغين روعة وجمالاً وقوعهما بين صور استعارية أخرى ألقت عليهما ظلالا، فجاء تشبيهاه كلوحة فنان مبدع.

وفي تشبيه بليغ رائع أكاد أجزم بجدته يقول:[2]

تَدُوْرُ العيونُ وعيناكِ
أُرْجوحةٌ لِلْعِتاب

بدايةً يصف ما تقوم به العيون التي رآها تتحرك في دوران منتظم، ثم يصف عيني محبوبته اللتين تتحركان بطريقة مختلفة، فهما لا تدوران بانتظام، إنما همّان بالدوران، حتى إذا بدأتا بالدوران انثنتا إلى وضع الركود، ثم تعزمان على الدوران ثانية فتعودان إلى ما كانتا عليه، وهما أثناء ترددهما كالأرجوحة في توالي حركتها القصيرة.

وهذا التصوير يكشف عن عتاب دائم بينه وبين عيني محبوبته، بخلاف العيون الأخرى التي تواصل دورانها بانتظام ناسيةً أو متناسية.

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٥٠.

ويصور في موقع آخر تعلقه بمحبوبته الفاتنة في تشبيهات بليغة متوالية يقدمها على هيئة حقائق لا تقبل التشكيك، يقول:[1]

هَواكِ مِجَني
وَهُدْبكِ كِني
وَعَيناكِ زَادي

لقد صنع من هوى محبوبته وهدبها وعينيها كل ما يحتاج إليه في حياته، فهواها هو الترس الذي يوفر له الأمن، وهدب عينيها بيته الذي يأوي إليه، أما عيناها فزاده الذي يبقيه حيا.

وفي تشبيهات قليلة جداً يسعى شرف إلى التنقيب عن صورة لا يعنيه منها إلا جدتها، فيخفق مسعاه، أو على الأقل لا تترك صورته تلك في نفوسنا أثراً معهودا، من ذلك قوله:[2]

إنَّ السيدَ
كانَ رَقيقَ القلبِ
... وصُنبوْراً لِلْحِكْمَة

كان يتحدث عن والده (السيِّد)، وعن تجاربه الحكيمة في الحياة، وتوجيهاته للآخرين، فشبهه بصنبور يتدفق بالحكمة، وهذه صورة تلائم أباه في وجه الشبه الدال على التدفق، ولكن المشبه لم يَعْدُ أن كان صنبورا، فماذا لو كان المشبه به بحراً أو نهرا؟

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٧.

(٢) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٣٧.

ب – الصور الاستعارية :

وهذا النوع من الصور لا يختلف عن سابقه التشبيهي من حيث الانتماء البياني المشترك، بيد أن تأثير الصور الاستعارية أقوى، وذلك لاعتمادها "على ما في الكلمة من حمل وخصب كامن"[1] دون الحاجة إلى وسائط كما في التشبيه، لأن الشاعر في صوره الاستعارية يتخلص "من بدائية التشبيه لينطلق في رحاب الخيال"[2] إلى عالم جديد يشكله كيفما يشاء، وفي هذا العالم تكتسب الصور صفاتها الخاصة التي أرادها لها الشاعر.[3]

والصور الاستعارية في شعر شرف أكثر من سواها، ونجدها متناثرة في شعره الحر بخاصة، ذلك أن التجربة الشعورية التي تبدو في شعره الحر أكثر مواءمة للصور الاستعارية التي تكتسب قيمتها من قدرتها "على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة"،[4] وللأهمية التي يستشعرها شرف في الصور المجازية الاستعارية وجدناها في كثير من قصائده ومقاطعه مكثفة أو متوالية ليؤكد أنها "الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري"[5] الذي يصبح الشعر من غيرها "كتلة جامدة".[6]

ولا تبدو الصور الاستعارية في شعر شرف بيانية مجردة أقصى ما يراد بها أركان الاستعارة أو أنواعها فحسب، إنما تظهر وقد تكنفها "محوران رئيسان يأتلفان في تشكيل الاستعارة، الأول منهما: الأفق النفسي وحيوية التجربة الشعورية، والآخر: الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة".[7]

---

(١) "الصورة الأدبية" مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط: ٢، ١٤٠١هـ، ص: ١٢٥.

(٢) "الصورة بين البلاغة والنقد" د. أحمد بسام ساعي، دار المنارة للطباعة والنشر، ط: ١، ١٤٠٤هـ، ص: ٨٥.

(٣) يُنظر: السابق، ص: ٨٥.

(٤) "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ١١٤.

(٥) "اللغة الشاعرة" عباس محمود العقاد، مطبعة الاستقلال الكبرى، ص: ٤٠.

(٦) "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه" إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد الشوش، ص: ٥٩.

(٧) "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ١١٤.

وهذا ما سيجعلني أقسِّم صوره الاستعارية قسمين؛ الأول ذهني، والآخر لغوي، على أن التداخل بين الذهني واللغوي في الصور الاستعاراية وارد، والفاصل الراجح بينهما ما يبدو للدارس في تلك الصور من بعد نفسي تكشفه التجربة الشعورية الخاصة بالشاعر، وأيضاً ما توحي به دلالة الصورة اللغوية التي تستقر في ذهن الدارس.

ومن خلال هذين التقسيمين –وَفق ما ذكرتُ– فإن الصور الاستعارية في شعر شرف معظمها صور ذهنية نستشف من شكلها البياني صوراً متداخلة تقوم في الغالب على التشخيص، أو التجسيم، أو التجسيد، وأحياناً قليلة تعتمد نمطية تراسل الحواس، أما الصور اللغوية في شعر شرف فهي التي لا تعدو سياقها المجازي المادي.

١– الصور الاستعارية الذهنية :

وأكثر ما يطالعنا من صوره تلك التشخيص، والتشخيص وسيلة تقوم على تقديم الجمادات ومظاهر الطبيعة في صور كائنات حية،[١] فمن ذلك قوله:[٢]

رأيتُ دِمائي
حينَ انْسابَتْ
تَحْتَضِنُ الرَّمْلَ
وَتَرسمُ أَطفالا

فقد جعل من دمائه المنسابة كائناً حياً أشبه بالإنسان وهو يحتضن الرمل، ويرسم الأطفال، وروعة هذا التصوير المتداخل في تعدد الصور وسمو المعاني، حيث تأخذنا الدهشة عندما نتخيل ذلك المشهد الدموي القاسي في زي إنسان مفعم بالإنسانية والحنان وهو يحتضن الرمل، في حين أن الأقدام تطأ الرمل، وهو يرسم من بقاياه أطفالا، في حين أن آخرين يرسمون من جثث الأطفال طموحاتهم.

---

(١) يُنظر: "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ٨٠.

(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٤٥.

وحين ينظر للأمواج والرياح لا ينظر إليهما بعين مجردة، بل يسمع في اضطراب الموج على الشطآن همسا، ويحس في زعزعة الريح للأغصان والزهور وشوشة، فيمنحهما صفات المناجاة، ويشخصهما في هيئة إنسان، يقول:[1]

حيّرتني همسةُ الأمواجِ للشطِّ الصبورْ
وشوشاتُ الريحِ للأغصانِ للزهرِ النضيرْ

ولا تقف الروعة عند حدود الهمس والوشوشة والمشهد الحواري، فقد تسامت الصورة عندما منح الأمواج والرياح صفة الهدوء، وهما أبعد ما يكونان عنه، وذلك لتكتسب الصورتان بعداً خيالياً آخر.

وفي مقطع آخر يجعل من النجوم وهي جمادات كائناً له قدرة على الحديث والحوار، يقول:[2]

النُّجومُ
التي بَعْثرتْها يَدَاك
تُسائلُ عنكَ
مساراتِكَ المُتعَبات

ويصور رجليه العاجزتين عن بره والقيام بحقوقه بأبناء عاقين، وذلك في قوله:[3]

أَحِبيني
وَأَنسيني
عقوقَ الأرجلِ الكَسْلَى

---

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

(٢) ديوان: مملكتان، ص: ٩٣.

(٣) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٥.

ويمنح الشاعر جزءاً من مفاتن محبوبته صفة كائن حي قادر على السماع، فيناديه ويخاطبه في قوله:[1]

يا عُودَها الريانَ: معذرةً　　　مني إليكَ فهلْ دنا القرْبُ؟

وعندما يطول ضجره من الليل الكئيب يتخيله شخصاً أمامه، فيناديه ليسائله عن محبوبته التي انقطعت أخبارها عنه، يقول:[2]

هلْ فيكَ يا ليلُ عن ليلايَ أَنباءُ؟　　　نحيا عليها فملءُ القلبِ أدواءُ؟
كانتْ نعيمي وكانَ الركبُ منطلقاً　　　واليومَ يا ليلُ ما رحنا ولا جاءوا
يا ليلُ ماذا؟ أليلَى ما تزالُ علَى　　　عهدِ الودادِ؟ وهلْ للقلبِ إصغاءُ؟
ناديتُ يا ليلُ: نارُ البعدِ تُحرِقني　　　والبعدُ يا ليلُ آلامٌ وبأساءُ

وفي صورة استعارية قريبة من الصور البيانية المحفوظة يشخص الغيوم والسحب في كائنات لها القدرة على النزول وإلقاء الرحال، يقول:[3]

الوحلُ غطَّى بقاعَ الأرضِ من زمنٍ　　　والغيمُ حطَّ وألقَتْ رحلَها السحبُ

والصورة التجسيمية في شعره أسمى قدراً من التشخيص، لأن التجسيم هو إيصال المعنى المجرد إلى مرتبة الإنسان،[4] فهو يتعامل فيها مع المعاني ليمنحها صفات إنسان أو مرتبته، بخلاف التشخيص الذي يقتصر على الجمادات ومظاهر الطبيعة الصماء.

فذا هو يجسم الخطايا إنساناً يذرف دمعه طالباً المغفرة والعفو من مولاه:[5]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مجلة المنهل، رجب/ ١٤١١هـ.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٤) يُنظر: "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" عبدالقادر الرباعي، نقلاً عن كتاب "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" بشرى موسى صالح، ص: ١٢٥.

(٥) مجلة الفيصل، العدد: ٢٣٠، شعبان/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠١.

يا سيدي مُذنبٌ بالبابِ يرتجِفُ وفي يديهِ خطايا دمعُها يَكِفُ

وبعد أن يفيق من أحلامه يسترجع، ويدرك أن عصره هذا لا يستوعب أحلامه الكبيرة، لأن عصره رجلٌ عليل شجَّ رأسه، يقول:[1]

هلْ تُجدي الأحلامُ
بهذا العصرِ المشجوجِ الرأس؟

ويوهمنا في صورة أخرى أن اللحن إنسان قادر على هداية الآخرين وإرشادهم، يقول:[2]

لكنْ سيبقى في الجوانحِ شادياً يهدي الأحبةَ لحنُهُ المَسكوبُ

والصورة التجسيدية وسط في سموها بين التشخيص والتجسيم، لأن التجسيد هو تقديم المعنى في جسد شيء،[3] ولذا فقد فاقت التشخيص وقاربت التجسيم، ومن صوره تلك قوله:[4]

ألفُ عامٍ مَضَتْ
أو تزيدُ قليلا
بها كنتُ أَرْتقُ خيطَ الأماني
وأَزرعُ في الأرضِ صَبراً جميلا

فقد جعل للأماني خيطا، وللصبر بذرا، فهو يصلح خيط أمانيه ليقوى زمامُها في يديه، ويزرع في أرضه الصَّبْر ليحصد عند القطاف ثماراً شهية، وفي هاتين الصورتين انتشار

---

(١) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٢٩.

(٢) مجلة الرافعي: ٣٢، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر".

(٣) يُنظر: "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" عبدالقادر الرباعي، نقلاً عن كتاب "الصورة الشعرية في النقد العـــربي الحديث" بشرى موسى صالح، ص: ١٢٥.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

جزئي يمتد ليكوِّن صوراً أخرى كصورة الأرض التي زرع فيها صبره الجميل وهو يعني بها قلبه.

وقد نجد في تجسيده تكراراً مشابهاً لصور تراثية، كقوله عندما جعل للموت أنيابا:[١]

قيلَ ارْكُضْ
فعَدَوْتْ
حتَّى أسلَمَني العَدْوُ
لأنيابِ الموتْ

وقوله أيضاً عندما جسد الآمال في صورة طائر يحمله ويحلق به في آفاق من يحب:[٢]

كمْ طافَ في الأفْقِ والآمالُ تحمِلُهُ   وآبَ والــحُلْمُ في جنبيهِ يهترئُ

أما تراسل الحواس فهو "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى"،[٣] وهي وسيلة فاعلة في تشكيل الصورة الشعرية التي عُني بها الشعراء المعاصرون لقدرتها على التشكيل الفني والنفسي.[٤]

وقد يكون لتراسل الحواس في شعر شرف بُعد نفسي أظهر، ربما ساقنا إلى الوقوف على جانب تعويضي يروم من خلاله تغطية عجز حاسة من حواسه بحاسة أخرى غير عاجزة، كقوله في حاسة اللمس التي جمدت مع جمود أطرافه:[٥]

أَنبشُ بالأظفارِ
فرائحتُكِ يا سيِّدتي
ما زالتْ في ذاكرتي

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٢٣.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٣) "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ٨١.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ٨١– ٨٣.

(٥) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٧.

نستشف من مقطوعته تلك إرادته القوية في توظيف حاسة اللمس المفقودة لديه في حاسة غير مفقودة وهي الشم، فاستعاض بالشم عن اللمس، وراح ينبش بأظفاره باحثاً في ذاكرته عن بقايا رائحة محبوبته الغائبة.

ويطغى الجانب الفني وهو ينقل وظيفة حاسة إلى أخرى عندما يحول حاسة السمع إلى حاسة البصر في قوله:[1]

لَمّا خطرتَ أَحَلْتَ الكونَ أُغنيةً   خضراءَ تشدو بها الأطيارُ والكلأُ

فبدلاً من أن تصبح الأغنية نشيداً مسموعاً في الآذان أصبحت روضة خضراء اللون تراها الأعين.

وربما جمع بين الفني والنفسي في مثل قوله:[2]

ها هُمْ أَصحابي
... يَزْدَرِدُونَ الأَوْرَاد

حيث صوَّر أصحابه وهو يتلون أورادهم بمن يمضغ شيئا، فألغى حاسة النطق ليحل الذوق محلها، وفي ذلك تصوير بديع، يتنازعه جانب نفسي يمكن أن نستظهر منه سخطه على أصحابه الذين يتصنعون أشياء كثيرة منها ذلك الفعل.

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

(٢) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٢٩.

٢– الصور الاستعارية اللغوية :

وهي الصور التي تبرزها الألفاظ في سياق غريب ذي دلالة واضحة،[١] ووجوهها في شعر شرف محدودة، فهي غالباً لا تتجاوز الصيغ المجازية المادية التي لا يحتاج الذهن فيها إلى إعمال لسبر أغوارها كما في الصور الذهنية، بل تكاد تمر على المتلقي مروراً سريعاً لا يشعر معه في بعض الأساليب بوجود صورة.

من ذلك قوله:[٢]

الموتُ سواء
في واجهةِ الريحْ
أو تحتَ ركامِ الأنباء

فلا نجد أننا بحاجة إلى إيضاح صورتي الواجهة أو الركام عندما أضافهما إلى الريح والأنباء، وهذا لا يسلب المقطع إيحاءه، ولكنه يقل عما اعتدناه في الصور الذهنية.

ونشعر بالشيء نفسه عندما نقرأ قوله:[٣]

قلتُ حزينا:
لكنّا
ما زِلنا نمْتشِقُ الأقوال

فالامتشاق للسيوف لا الأقوال، وأتى بلفظ الامتشاق ليظهر عجز من يعنيهم عن توظيف اللفظ في مكانه المناسب، فكأن أصحابه يحاربون في غير حرب، ويحاولون أن يبرزوا في صورة الفرسان وما هم كذلك.

وقريب من ذلك قوله:[٤]

(١) يُنظر: "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ١١٩– ١٢٠.
(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٣٠.
(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٣٠.
(٤) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٥٥.

اخْلعي

عن حرفِكِ المشحوذِ

غِمدَه

ولكن الإيحاء هنا يختلف عن سابقه، فهو هنا يريد بخلع الغمد عن الحرف الممشوق إخراج حبيبته من صمتها القاتل الذي أفصحت عنه بنظرات ضجر بسبب عاهته.

وفي مقطع آخر واضح الدلالة يقول:[1]

أعتذرُ إليكِ

فلم أتقدَّمْ عندَ الفجرِ إلى نافذتِكِ

... أمسحُ عنكِ غبارَ النومِ

وأمحو عنكِ رَذاذَ الكَسَل

فمع هاتين الصيغتين اللغويتين (غبار النوم– رذاذ الكسل) وإيحائهما.. نعرف أنه يعتذر عن تأخره في إيقاظ وجدان محبوبته.

وقد يوغل في المعنى فتغمض الصورة لغموض دلالتها، وإن جاءت ألفاظها واضحة، كقوله:[2]

هَا أنتَ وَحْدَكَ

تَرْمي عيونَكَ

خَلْفَ الزَّمان

فهو لا يريد بالعيون ما عرفناه عنها في بعض سياقاتها، ولكنه يريد عينيه الحقيقيتين اللتين رمى بهما إلى الزمن القديم لتستجلبا له ذكريات ماضٍ جميل رآه بهما.

وكقوله وهو يطلب الرحمة من خالقه عندما يُعْرَض الخلق على الصراط:[3]

---

(١) ديوان: الحرف التائه، ص: ٦.

(٢) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٥١.

(٣) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٦٦.

فهَبني رِضاك
وَمُدَّ الصِّرَاطَ بِعَرْضِ الذُّنوب

فأي عَرض للذنوب؟ ولكنه لما علم أن الصراط الذي سيمر عليه دقيق دفعه أمله الكبير في الرحمة إلى دعوة مولاه الرحيم؛ ليمد من عرض ذلك الصراط بقدر ذنوبه العريضة، لعل مروره عليه يكون أثبت وأسهل، وجمال الصورة في تضمنها معنى الاعتراف بالذنب بإيحاء خاطف يشع من لفظة (عَرْض).

ج – الصور الرمزية :

في هذا القسم والذي بعده تظهر آثار الدراسات الحديثة للصور مستقلة عن العَرْض البياني المتبع في القسمين السابقين، وهذا ما يُعرَف حديثاً بالقيمة الشعورية التي أجدها جلية في شعر شرف الحر الجديد في شكله ومضمونه.

لذلك فإن الرمز الشعري "تقرير للقضايا، وتسجيل للإشارات"،[1] وهو أول قيمة شعورية مباشرة تنبع من تجربة الشاعر لتحدد رؤاه بواسطة الصور الناتجة عنه،[2] لكونه وسيلة إيحائية حديثة يحاول الشاعر من خلالها "تقديم حقيقة مجردة، أو شعور، أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور وأشكال محسوسة"،[3] ليحمل رمزه الأدبي "وظائف جمالية عندما تسهم تجربتـــ[ـــه] على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني".[4]

والمتتبع الصورَ الرمزية في شعر شرف يستطيع أن يصنفها في ثلاثة مستويات تكشف عن جانبين؛ الأول يكشف عن أبعاد تجربته الشعورية التي اكتسبت صورُه معها دلالة إيحائية، والثاني يكشف عن مصادره التي استمد منها معظم صوره تلك.

١- الرمز الجامد :

وهو ما يبدو طرف الصورة المعنيّ معه في هيئة معان أو جمادات، لينقلها المبدع بعد ذلك مما هو مادي باتجاه ما هو روحي،[5] وفي هذا النوع من الرموز قد يصعب تحديد العلاقة بين أطراف الصورة ومغزى الشاعر ما لم يتم الوقوف على أبعاد التجربة الشعرية للنص والشاعر أيضا، ومع ذلك يبقى الغموض العام المصاحب هذا المستوى الرمزي في شعر شرف حائلاً بيننا وبين الجزم بمعرفة الأبعاد الحقيقية لصوره تلك.

---

(١) "أصول الرمز في الشعر الحديث" أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، الرئاسة العامة لرعاية الـــشباب، حائـــل، ١٣٩٨هـ، ص: ٧.

(٢) يُنظر: "الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية" د. ساسين عساف، ص: ٧٦.

(٣) "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ١١٠.

(٤) "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ١٧٥

(٥) يُنظر: "الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية" د. ساسين عساف، ص: ٨٠.

فمن ذلك قوله في قصيدة طويلة يحلم فيها برجوع غائب من رحلة مجهولة، ولكن دون جدوى:(١)

الأَحلامُ تُطارِدُني
تأمرُني أن أنتظرَ الغائب
كي يملأَ كلَّ الأشرعةِ المَيتةِ
يزرعَ فوقَ الوجهِ المكدودِ البسمةَ والأَضواء

فمن هو ذلك الغائب؟ وما حقيقة تلك الأشرعة الميتة؟ وماذا تعني؟

أما الغائب فقد عنى به الأمل كما أشار في ثنايا قصيدته، ولكننا نبحث عن مراده بالأشرعة الميتة فلا نجد إشارة واضحة، وبعد تمحيص النظر في قصيدته وإعادة قراءتها مرة بعد مرة من غير تجاهل لمعاناته العامة يتضح –وبغير جزم– أنه يرمز بالأشرعة الميتة إلى أطرافه الجامدة، بجامع أن الأشرعة هي التي تحرك السفن، وأن الأطراف هي التي تحرك الجسد، ويزيد هذا التفسير قرباً من الحقيقة ترقبه لابتسامات وأضواء تعلو وجهه المكدود إبّان امتلاء الأشرعة بالرياح ثم الانطلاق.

وقد يكون الرمز أكثر وضوحاً مع مثل تلك الدلالة في مثل قوله:(٢)

أَشعُرُ أَني كالناطورِ(٣)
كالمسمارِ بداخلِ حائط

فنعلم أنه يرمز بالناطور والمسمار وهما في حالتيهما تلك إلى عجزه عن الحركة، وهذا الجزم نابع من قوله قبل ذلك المقطع:

كَرِهَتْ رُوحي نَقْرَ الإصْبَع
فَوْقَ المَقعَد

---

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٣.

(٢) السابق، ص: ١٧.

(٣) الناطور: حافظ الكرم والنخل. (القاموس المحيط، ص: ٦٢٢)

ويقول في مقطع آخر تظهر فيه الصورة الرمزية في ثوب جمالي وهو يستمع إلى نشرة الأخبار:[1]

تَفْجَؤني الأخبارُ المَحْفُورة
... وذاكرةُ الموجُوعِ
تِلالُ مَرايا

إن الإيحاء الكامن في (تلال مرايا) يكشف عن جانب جمالي في التصوير، وجانب رمزي، فالمرآة تعكس ما أمامها، وإذا أحاطت المرآة بمكان من جميع جوانبه فإن الصورة المعكوسة ستصبح صوراً متعددة، وكذلك كانت ذاكرة ذلك الموجوع بفواجع الأخبار، كان كل جزء فيها تلاًّ تكسوه مرآة، فلكثرة الأخبار السيئة تشابهت لديه المواجع، وتكررت صورها في جميع أنحاء ذاكرته، ومن خلال إيضاح هذا التصوير يتضح لنا البعد الرمزي للصورة الذي يشير إلى آلام أخرى تسيطر على ذاكرته غير نشرة الأخبار.

وفي قصيدة يذكر فيها رحلة طويلة قطعها وحده، وكان أثناء ذلك يصف ما يلفت انتباهه من مشاهد، من ذلك قوله في مدينة راعت انتباهه:[2]

كُلُّ جُدْرانِ المَدِيْنَةْ
قَدْ تَغَطَّتْ بِالعَرَايا
والعَرَايا مُحْدِقاتٌ بِالغَرِيْب

إن رحلته تلك لم تنطلق به من أرض الواقع، فهو في حياته لم يقم برحلةٍ طويلة فيها مثل تلك التفاصيل وهو ابن الريف الملازم له، إذاً مدينته تلك كانت من مدن عالمه الخاص، وعراياها اللائي غطين جدرانها كن من نوع آخر يختلف عن عرايا المدن العارية، فحينئذ لن نحكم على الصورة حكماً بيانياً مجرداً من الخلفيات الرمزية، فماذا خلف مدينته؟ ومن هن عراياها؟

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٣٤.

(٢) ديوان: القافلة، ص: ١٣.

وبما أن المدينة في ذلك السياق رمز عصري وكذلك العرايا، فإن الرموز العصرية "لا تحيا إلا في بناء القصيدة، لأنها بناء لغوي يستمد قيمته من الدلالة اللغوية ثم من تخصيصها بحسب تجربة الشاعر"،[1] وبهذا فإن بدايات الرمز في المقطع السابق تكشفت أولاً مع عنوان القصيدة (الغريب)، ثم اتضحت خلفياته عبر مضامين القصيدة التي اكتسبت تعدداً من خلال المشاهد المختلفة التي شاهدها في رحلته، لنعلم بعد هذا كله أن المدينة رمز للحياة الحديثة، وعراياها رموز للمغريات الكثيرة التي تحيط بها، أما الغريب فهو شاعرنا الرحَّال.

٢- الرمز الحي :

وهو ما جاءت أطراف الصورة معه مستمدة من مظاهر الطبيعة والحياة النابضة[2] التي يقصد الشاعر من رموزها "التعبير عن حالة شعورية أو ذهنية".[3]

والرمز الحي في شعر شرف وسيلة من وسائل الهروب من الواقع الذي فرض عليه حياة مقيدة، فكثيراً ما رمز لنفسه بما يجد فيه ما لا يجده في نفسه، فالعصفور مثلاً يرمز للحرية والانطلاق عند معظم الشعراء الرومانسيين، وربما عند غيرهم، وهو كذلك عند شرف، إضافة إلى معاني البراءة والطيبة والضعف والجمال، ولذلك لم يوظف في شعره طيوراً جارحة ترمز لمعاناته، لأنه لم يجد فيها ما يجده في شبيهه العصفور.

تتكشف كل هذه المعاني في قصيدة حوارية بين عصفور يرمز به إلى ذاته، وغصن لا يحمل رمزاً محدداً أكثر من مجموعة رؤى يتوخاها الشاعر في إجابات وجدها في الحياة، وأنطق بها لسان غصن يُنشد العصفور فوقه أنغامه الحالمة، يقول:[4]

هَمَسَ العصفورُ يوماً يسألُ الغصْنَ النضيرْ
أيُّ سِرٍّ قد طوَتهُ الأرضُ من ماضي الدهورْ؟

---

(١) "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ٢٣٨.

(٢) تلخيص المفهوم من كتاب: "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد عند حديثه عن الرمز الكلي والرمز الجزئي في قصيدة لنازك الملائكة عن الصخرة، ص: ١٢٤، ولذلك لم أشر إلى المرجع إشارة مباشرة.

(٣) "الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية" د. ساسين عساف، ص: ٧٦.

(٤) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

أيُّ معنى لليالي في أساها والسرورْ؟
أيُّ معنى للهوَى للحُبِّ للشوقِ الكبيرْ؟

***

يَطْلُبُ الإنسانُ في دنياهُ أن يلقَى الغرامْ
ثمَّ يلقاهُ فيشكُو جاهداً طولَ الأُوامْ
يَشْهَدُ الليلَ ويَرعَى النجمَ إذ زادَ الضِّرامْ
أيُّ سرٍّ يا تُرَى يَرجوهُ في الحبِّ الأنام؟

***

يَحْسَبُ الإنسانُ أن المالَ مفتاحُ الهناءْ
ثمَّ يصحو فإذا الكلُّ هباءٌ في هباءْ
يشتكي الفقرَ ويشكو من حزازاتِ الثراءْ
أيُّ معنى يطلُبُ الإنسانُ من هذا العناءْ؟

***

فأجابَ الغصْنُ بساماً على الطيرِ الغريرْ
أيها المسكينُ مهلاً لا يُعذِّبكَ المصيرْ
لا تقلْ كيفَ ولا تسألْ إلى أينَ المسيرْ
إنها الأيامُ ضِدّانِ: جليلٌ وحقيرْ

إنها تساؤلات عميقة، وإجابات أعمق، تتضمن تجارب طويلة في الحياة، وما العصفور غير ذاته، وما الغصن غير رؤاه التي يؤمن بها، ويغالط بها نفسه أحيانا.

وتتجلى ذاته مرة أخرى بوضوح في عصفور طليق يغرد في الأنحاء ليُسمِع الكون نشيده حين يقول:[(١)]

عُصفورٌ

(١) ديوان: مملكتان، ص: ٤٩.

يَفْترِشُ الأُفقَ
يُلَمْلِمُ تَحْتَ جَنَاحِيْهِ
حُبَيْباتِ الرِّيحِ
فَيا لِلهِ
جَناحَاه
وَسِعا كُلَّ الدُّنيا
... عُصفورٌ
تَنفَلِتُ الدُّنيا مِنْ عَينيهِ
فَما يَبغِي
هَذا المُتسَرْبلُ بالأَحلامِ
وَقَبضِ الرِّيحِ؟
جَناحاه
وخطاه

لو كان هذا المقطع لشاعر معافى غير شرف لوُصِفَتْ صورته تلك بالتناقض؛ إذ كيف يذكر في بداية المقطع أن عصفوراً يفترش الآفاق بجناحيه ويواجه بهما الريح، ثم يذكر في نهايته أن ذلك العصفور يتمنى أن يسترد جناحيه وخطاه ليتمكن من التحليق؟ فمَن غير شرف بمثل تلك الأحلام يتمنى ذلك وقد فقدَ وظيفة يديه ورجليه؟

ومِن كائنات الطبيعة اللطيفة ينتقل إلى مظاهر طبيعية أخرى، ولكنها قاسية تحمل خلف أسمائها رموزاً أكثر إبهاماً وعمقا، فعندما تقسو عليه نفسه يصور وراء تلك الرموز معاناة مجردةً من الأحلام والأماني، فها هو يفرد قصيدة للريح يتناول فيها آثارها المعروفة، وآثاراً أخرى، فإلى أي شيء كانت ترمز تلك الريح؟ يقول:[1]

هِيَ الريحُ
تَحْفِرُ في الأرضِ

(١) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٤٥.

شكلَ الدروب

وتَنقشُ في الصخرِ

تَكتبُ في الصدرِ

نبضَ التواريخِ

إما اللقاحْ

وإما الجراحْ

... هِيَ الريحُ

تلكَ التي شَكَّلَتْكَ

وأعطتْكَ ثوبَ الشمُوخ

فكيفَ غَزَلْتَ مِن الشدوِ

للريحِ

سوطَ عذاب

ودرَّاعَةَ التهلُكَةْ

... هِيَ الريحُ

تَنْسابُ رَغْمَ المتارِيسِ

بينَ الميادين...

تُبيدُ المحالْ

وتحفِرُ في الكونِ

إما اعتزالا

وإمّا اعتدالْ

نشعر أول وهلة أنه لا يقصد الريح بعينها، خاصة إذا تأملنا الآثار التي ذكرها للريح، فليست كلها آثاراً حقيقية، فهي تحفر في الأرض وتنقش في الصخر وتساعد في ذر اللقاح على النباتات، ولكنها لا تكتب في الصدر نبض التواريخ، ولا تشكل بعواصفها الإنسان، ولا تبث في الكون مبدأ اعتزال أو اعتدال، فالريح التي عناها بتلك الأوصاف هي الحياة بلينها على الآخرين، وقسوتها عليه.

وفي لحظة شعورية أهدأ من سابقتها ينظر للمدّ نظرة معتدلة، وبخاصة إذا علمنا أنه يرمز به إلى اليأس بكل معانيه التي يجدها في نفسه، ولا يجدها في عالمه الجميل، يقول:[١]

هُوَ المَدُّ يَعْلو
وَهَا أَنْتَ تَسْمَعُ زَقو العَصافِيرِ
تَطلُبُ دِفئا
ورأسُكَ تَرْقُدُ بينَ الذِّراعَين
... تَئزُّ الشرايينُ
أَرْجفُ
أَبكي
وَمَوْجُكَ يَا مَدُّ يَعْلو
فكيفَ يُغَني كَسِيرُ الجَناحِ؟

يعجب الشاعر من تمكن اليأس منه على ما يسمعه من نشيد عذب تشدو به الطيور، لتبدد صمتها وهي تحلق باحثة عن دفء يقيها برودة الحياة، فيرجف ويبكي لَما رآه، ولكن معاني اليأس في نفسه أقوى من معاني السرور، فيكف عن الغناء؛ لأنه لا يستطيع الانطلاق ليغني كما تغني تلك الطيور الطليقة.

٣– الرمز التراثي :

ومن مصادره المتعددة يستمد الشاعر عناصر صورته، وذلك بالنظر إلى أن التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد لها عطاء،[٢] وعادةً يُجرده الشاعر المعاصر "من بعض دلالاته التراثية ليحمله الأبعاد المعاصرة لرؤيته الشعرية".[٣]

---

(١) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٨.

(٢) يُنظر: "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ١٢٧– ١٢٨.

(٣) السابق، ص: ١٢٨.

والرموز التراثية في شعر شرف مستمدة من مورث ديني، وآخر تاريخي، وكلاهما يكشفان عن اتصاله الوثيق بهما، فكثيراً ما لخص صوره بأحد رموزهما لتجيء صوره دالةً على تجربة طويلة في هيئة موجزة.

وتطالعنا رموزه الدينية في مواضع كثيرة من شعره، فقد وظف بعض مشاهد القرآن الكريم ليرمز بها إلى حالة قد تختلف في بعض أطرها العامة عن الحالة الحقيقية التي وردت في الأصل، من ذلك أن سيدة عاهرة[1] حاولت إغراءه فتبعها بتردد، فقال:[2]

خُطْوَةٌ ثُمَّ اسْتدَارَتْ
... وَتتبَّعْتُ خُطاها
حيثُ شاءتْ...
وَهُنا ثَوبي تَمَزَّقْ
لا تَسَلْني يَا صَدِيْقْ
مِنْ أَمامٍ أَوْ وَرَاء
قَدَّتِ الكفُّ الرِّدَاء
فالجِهاتُ الأَرْبعَةْ
مَزَّقتها الزَّوْبعَةْ

فهو في هذا المقطع يرمز إلى قصة يوسف الصدِّيق –عليه السلام– مع امرأة العزيز[3] على الفارق الشاسع بين مجريات القصة الحقيقية، وما حدث للشاعر من انحراف أو شِبهه.

وفي موقف آخر صور صمته الرهيب بطريقة بليغة موجزة جعلته ماثلاً أمام الأعين في لوحة مرسومة قبل مثوله في الأذهان، يقول:[4]

مُمْتطِياً مِنسَأةَ الصَّمْتِ
أُطِلُّ مِنَ النافِذَةِ الشَّرْقِية

---

(١) من سياق النص الرمزي يتضح أن الشاعر لا يعني سيدة حقيقية، بل يعني بها مفاتن الحياة.

(٢) ديوان: القافلة، ص: ١٦.

(٣) يُنظر: سورة يوسف، من الآية ٢٣ إلى ٢٨.

(٤) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٣٨.

فنجد أن لفظة (منسأة) النادرة الاستعمال شعريّاً اختصرت عليه الكثير، وأعطت صورته مشهدا، فقد أخذها من آية قصة موت سليمان –عليه السلام– وقد توفاه اللَّه وهو متكئ عليها عاماً[1] عندما أراد اللَّه –تعالى– أن يبين بموته قِصَرَ علم الجن بالغيب، في قوله –سبحانه–: {فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ المَوْتَ مَا دَلهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُوْنَ الغَيْبَ مَا لَبثوا فِي العَذَابِ المُهِيْنِ}.[2]

وقد يبدر للقارئ أن لفظة (منسأة) لا تحتمل الرمز، بل هي لفظة قرآنية مقتبسة، ولا شيء غير ذلك، ولكن (المنسأة) في الحقيقة رمز إلى حالة السكون والهدوء التي جللته وهو متكئ عليها، ويفصح الرمز عن إيحائه أكثر عندما جاء مضافاً إلى الصمت الذي غشي الجن وهم ينتظرون الأمر من سليمان –عليه السلام–، لتبدو الصورة مع الرمز في تكامل تام معبر عن حالة دقيقة يعنيها.

والرموز التاريخية في شعره أقل نسبة من الأولى، وهو يعمد فيها إلى اختيار أنماط بسيطة متعارف عليها، كقوله في صاحب مُحْسِنٍ تجنَّى عليه مجتمعه وأصحابه:[3]

سَأَقولُ في التحقيقِ
كَيفَ رَفَعْتَ لِلْحُبِّ المَنارْ
... وَأَقولُ
كيفَ عَدَوا عَلَيْكَ
أَيَا سِنِمَّارَ الأَوَانْ

فهو يرمز بحالة صاحبه الذي يراه محسناً إلى قصة المثل العربي المعروف (جَزاءَ سِنِمَّار)[4] بجامع المجازاة بالإساءة مقابل الإحسان.

---

(١) يُنظر: "فتح القدير" محمد بن علي الشوكاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط: ٢، ١٣٨٣هـ، ٣١٨/٤.

(٢) سورة سبأ، آية: ١٤.

(٣) ديوان: القافلة، ص: ٩.

(٤) مر شرحه في مبحث المعاني والأفكار من هذا الفصل.

وفي موضع آخر يصور مجنون ليلى وليلاه، وكثيراً وحبيبته عزَّة، رموزاً للحب الصادق، في وقتٍ جُرِّدَ الحب فيه من معانيه الحقيقية، ليصبح وسيلة للرذيلة والتندر والاحتيال، يقول:[1]

قُبِرَتْ لَيلَى والمَجنونْ
جَوْفَ خَيالِ امرأةٍ عانِسْ
ضاعَتْ عَزَّة
صارتْ شيئاً مثلَ النكْتَة
... صارَ كُثَيرُ
باباً يَدخُلُ مِنْهُ الخائنُ والمُحتال

لا شك أنه استطاع من خلال رموزه إعطاء صورة واضحة عن بعض المحبين في هذا الزمان، مِمَّن امتهنوا معاني الحب التي تشكلت في تلك الرموز الآنفة، وحولوها إلى أهداف غير نبيلة، على أنه ينبغي أن أشير إلى أن أكثر الرموز التاريخية لا تعد من ابتكار الشاعر، لأنها اتخِذت رموزاً منذ القدم، وفضيلة الشاعر هنا إحسانه توظيف الرمز.

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ١٥.

د – الصور المتنامية :

وهي وليدة دراسات شعورية حديثة متصلة بأصول بيانية بسيطة في الشعر القديم،[1] وتعْرَف أيضاً بالصور المكثفة والمطولة والمركبة والكلية،[2] وفيها يستعين الشاعر بحركة الدراما، وحياة القصة، وموسيقا الشعر، ليبدع قصيدته[3] من خلال صور متتابعة يرسم بها "مشهداً طويلاً يستقصي فيه خصائص وصفات تعكس ما يعتمل في نفسه أو ما يحيط بها".[4]

والصور المتنامية لا تلغي التشبيه، ولا تمحو الاستعارة، وإنما تقدم فهماً أعمق من الفهم الجزئي ليبقيا معها على أساس أنهما وسائل مختلفة لوسائل كبرى تضمها جميعا.[5]

وفي شعر شرف تطالعنا نماذج عديدة لتلك الصور، وهذا ما يؤكد الوحدة العضوية والموضوعية في قصائده تلك التي تجيء سلسلة واحدة في تتابع محكَم، لتصبح معها القصيدة لوحة شعرية صامتة، أو متحركة أسهم فيها قلمُ مبدع، وزخرفتها ريشة رسام.

فهذا مشهد يصف فيه غزالاً خطر أمامه فسبى لبَّه، وقد صور فيه تغير أحواله من حال إلى حال نتيجة ذلك اللقاء، يقول:[6]

لَمّا خطرتَ أَحَلْتَ الكونَ أُغنيةً ... خضراءَ تشدو بها الأطيارُ والكلأُ
فبتُّ مُرتحلاً في إثرِكم فرِحاً ... والقلبُ في أفْقِكمْ كالطيرِ يجترئُ
مرتْ عليهِ شهورٌ باتَ يُنكرُها ... يشكو عذابَ الجوَى والعمرُ ينطفئُ
وحُطَّ في التيهِ لا تدري قوادمُهُ ... نهايةَ الدربِ أو مِنْ أينَ يبتدئُ

---

(١) يُنظر إلى بعض نماذجها الشعرية القديمة في كتاب: "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ١٠٤، ١٠٥.

(٢) يُنظر: "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤.

ويُنظر أيضا: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" بشرى موسى صالح، ص: ١٣٧.

(٣) يُنظر: "جماليات القصيدة المعاصرة" د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط: ٣، ١٩٩٤م، ص: ٩٤.

(٤) "الصورة الفنية في الأدب العربي" د. فايز الداية، ص: ١٠٢.

(٥) يُنظر: "الصورة الفنية في النقد الشعري" عبدالقادر الرباعي، ص: ٩٥.

(٦) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

وهدَّتِ الريحُ ما يبنيهِ منْ أملٍ	وخلَّفَتْهُ نؤوماً عيشُهُ خطأُ
إن حاولَ العزفَ لم تقدرْ أناملُهُ	وخانَهُ اللحنُ حتى أَزَّهُ الصدأُ
فآبَ والقلبُ في الأضلاعِ ينكرُهُ	لا نُورَ حولَكَ أو حُلْمٌ به تطأُ
حتى خطرتِ له نوراً يعانقهُ	فانسابَ نحوَكِ لا غَوْلٌ ولا ظمأُ

فحين نتأمل الأبيات نشاهد كيفية تتابع الصور فيها، وتناميها صورة بعد صورة، لتكوِّن معاً مشهداً متحركاً أمام أعيننا، ثم يقف المشهد في آخر الأبيات، فتقف معه أبصارنا، لتعود من جديد تسترجع تفاصيله وكأنه حدث عيانا.

وتتمثل معاناته الغرامية في مشهد آخر تلح فيه محبوبته على عناده، والبعاد عنه، فيصور تفاصيل النأي وما ترتب عليها من معاناة، يقول:(١)

وَتَنْأَينَ عَنِّي
أُنَادِيْكِ
تَبْدِيْنَ فَوقَ جَوادِ العِناد
يُداعِبُ مِنكِ الهَوَى
خُصُلاتِ الشعُور...
فَيَبسمُ ثَغْرُكِ في رِقةٍ
ليسَ يَعنيكِ صَوتِي
... أُنادِيكِ
تَبْدِينَ جيْداً... وَبَدْراً وشمسا
تُدِيْرِيْنَ وَجْهَكِ عِندَ النداء
فتظلِمُ كُلُّ الشمُوس
وَيَرْتجُّ تَحْتِي رَمادُ الطريق...
وَيَخْبو الشَّهِيق

---

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢.

كَمَنْ يَتَصاعَدُ نَحْوَ القَمَرْ

فمع تجمع تلك الصور الجزئية وتواليها اكتسب المقطع حياة قصصية متنامية في مشهد شدتنا إليه أحداثه بلقطاته المتتابعة.

وقد يصور من مشهد رمزي بعيد عن الواقع تفاصيلَ قصة متنامية الصور، فنشعر معها وكأن عالمه الخاص عالم حقيقي، يقول:(1)

أَتَأَرْجَحُ بَيْنَ السَّيْفَيْنِ
قَوَاماً مُرْتجفا
يَقتربُ السَّيْفُ الثالثُ مِن عَيْنيَّ...
أَمِيْلُ فَلا يَهْتزُّ الظِّلُّ
وَأَهْبِطُ لا يَهْتزُّ
تَسَمَّرَ ظِلي فَوْقَ الحائط...
وَيرْتفعُ السيفُ وَيَهْوي
تَسْقُطُ رَأسي
تُصْبِحُ قعْباً بينَ الأَيدي
في ساحاتِ الفعلِ الماضي
يَضْحَكُ ظِلِّي
يَفْتَحُ نافذةً وَيَطِيرُ
فَأُبصِرُ جِسْمي يَتأَرْجَحُ بينَ السَّيفَينِ
فَأَسْقُطُ زَفَرَاتٍ... في وَجْهِ الصَّمْت

ذلك العالم الخاص اكتسب شيئاً من صفات عالم الحقيقة في ظل تنامي الصور، فتحرك المشهد أمامنا حتى النهاية، وهذا ما يجعل الصور في ذلك الإطار "لقطات قصصية

(1) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٦.

حية قريبة من الواقع"[1] الذي جعل من الخيال شبه حقيقة، ومن الشاعر الذي كان ضحية للمشهد ماثلاً بين الواقفين يشاهد ما يحدث له.

وتتجلى مهارة شرف في إبداع تلك الصور عندما يحركها افتراضا؛ أي عندما يصور بها مشهداً لم تحدث تفاصيله بعد، كقوله:[2]

حِيْنما يَنسابُ ضَوءُ الفَجْرِ
مُخْتالاً نَدِيا
وَشُعاعُ الشمسِ يَنسَلُّ
فَتيا
والعصافيرُ تغني
هَزَّها الصبحُ الجديدْ
تَنشرُ الآمالَ
في يَومٍ وَليدْ
فَأَفِيقِي يا فتاتي
وَاسْمَعي حُلْوَ النشيدْ
ذاكَ قَلبي
جاءَ مُشتاقاً إليكِ
هامِساً في أُذُنيكِ:
يَجْعَلُ الخَيراتِ رَبي
في حَنايا رَاحَتيكِ

فنشعر وكأن المشهد يتتابع، مع أنه ساق تلك الصور مجتمعة بعد قوله (حينما)؛ أي عندما تجد محبوبته ضوء الفجر مختالا، والشعاعَ فتيّا، والعصافيرَ شادية بآمالها.. فحينئذ

---

(١) "جماليات القصيدة المعاصرة" د. طه وادي، ص: ١٢١.

(٢) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ١٩.

يتحقق المشهد، ليصبح قلبُه المشتاقُ ذلك الفجرَ والشعاعَ وكلَّ العصافير، حتى تُبلِّغ هذه العناصر مجتمعةً محبوبته دعوته الهامسة:

يَجْعَلُ الخَيراتِ رَبي
في حَنايا رَاحَتيكِ

إن تلك الصور الجزئية في النماذج السابقة لم تكن لتقوم بهذا الأثر الفاعل في تغيير نمط الصورة الجامد إلى متحرك لو لم تجئ في أسلوب متنامٍ سلس وثيق الاتصال بما حوله، لأن الصورة الجزئية المفردة في مثل تلك السياقات غير مقصودة لذاتها، إنما هي عنصر من تركيب أكبر يتفاعل مع بقية عناصر.(١)

(١) يُنظر: "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" بشرى موسى صالح، ص: ١٣٧.

٦ – الموسيقا :

وهي عنصر أساس من عناصر الشعر قديمه وحديثه، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم.[(١)]

ولأهميتها في الشعر وقيامه بها لم يُغفل النقاد والمتذوقون دراستها واستعراض جمالياتها على مر العصور الأدبية،[(٢)] فقد "أكدت تجربة الإنسانية في كل العصور وكل اللغات أنه لا شعر بلا موسيقا".[(٣)]

وبقيت الموسيقا جوهر الشعر الظاهر والخفي، والفارق بينه وبين سائر الفنون النثرية، وستبقى كذلك ما بقي الذوق الشعري فطريًا، فهي والشعر "صنوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان وارتقى الإنسان".[(٤)]

وفي العصر الحديث أكسبها النقاد غير المستغربين[(٥)] أهميات أخرى، فرأوها "العمادَ الذي تستند عليه وتتغذى به كل العناصر الفنية المُشَكِّلة للتجربة الشعرية، وبدون هذا العنصر يتحول البناء الشعري إلى أنقاض نثرية خالية من الروح والعاطفة"،[(٦)] فتفتقد الصور بافتقادها ألوانها،[(٧)] وتتسطح ألفاظها التي ولدت شعرية معها لتبدو عاجزة عن "تعدي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة".[(٨)]

ولدراسة موسيقا الشعر الحديث اعتاد النقاد والباحثون تقسيم هذا العنصر قسمين شاملين؛ الأول يتناول النغم الخارجي من أوزان وقواف، والآخر يستكشف أبعاد النغم

---

(١) يُنظر: "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ١٦٢.

(٢) يُنظر: "عاشق المجد: عمر أبو ريشة شاعراً وإنسانا" د. حيدر الغدير، مؤسسة الرسالة، ط: ١، ١٤١٧هـ، ص: ٢٧٧– ٢٨٣، ففيه ثبْت تاريخي لأهميتها في جنس الشعر القديم عربيه وأعجميه.

(٣) "الصورة والبناء الشعري" محمد حسن عبدالله، دار المعارف، ١٩٨٨م، ص: ٩.

(٤) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ١٥١.

(٥) أعني بعض المتأثرين بالتيارات الأدبية الغربية الحديثة، ممن همشوا موسيقا الشعر بنوعيها: الظاهر، والخفي.

(٦) "القصيدة الرومانسية في مصر" د. يسري العزب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص: ١٤٠.

(٧) يُنظر: "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ٩٧.

(٨) "القصيدة الرومانسية في مصر" د. يسري العزب، ص: ١٤٠.

الداخلي؛ ظاهرِه، وخفيه، ومع هذين التقسيمين يسهل على الدارس إبراز جماليات الإيقاع الظاهر وعيوبه، واستكشاف ما يخبئ جرْسه من خلفيات فنية، وتجارب شعورية.

أ – الموسيقا الخارجية :

١– الأوزان :

وهي في القصيدة العمودية "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"،[١] أما في القصيدة الحرة فهي هياكل عروضية قائمة على وحدة التفعيلة، والحرية في تكرار عددها في الشطر الواحد.[٢]

وقد انتقى شرف لقصائده العمودية التي تشكل أكثر من ثلث شعره[٣] ستة بحور خليلية صب في قوالبها التامة والمجزوءة أفكاره وعواطفه.

وكان للبحر البسيط الحظ الأوفر؛ حيث نظم عليه أكثر من ثلث قصائده، يليه البحر الكامل الذي قارب الربع منها، ثم البحر الوافر، وبحر الرمل اللذان شكلا معاً بتساوٍ ربعاً آخر، ويأتي بعدهما البحر المتقارب، فالبحر المجتث حيث تقاسما باقي قصائده.[٤]

---

(١) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٤٣٦.

(٢) يُنظر: "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٧٩.

(٣) هذا إذا نظرنا إلى عدد القصائد والمقطوعات، لأن مجموع قصائده العمودية (٥٥) قصيدة، ومجموع شعره الحر من مقطوعات طويلة وقصيرة (١٤٤)، فإذا نظرنا إلى المقدار العامّ فإن شعره العمودي الذي قاربت أبياته ثمان مئة بيت سيبلغ ما يعادل ثلثي شعره، وبخاصة أن كثيراً من شعره الحر جاء في مقطوعات قصيرة.

(٤) في هذا الجدول إحصائية بعدد بحور شعره العمودي ونسبتها من مجموعها:

	البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
١	البسيط	١٩	%٣٤,٥
٢	الكامل	١٥	%٢٧,٣
٣	الرمل	٧	%١٢,٧
٤	الوافر	٧	%١٢,٧
٥	المتقارب	٤	%٧,٣
٦	المجتث	٣	%٥,٥

وعندما نتأمل الأوزان التي انتقاها شرف لأشعاره نجدها من البحور الشائعة قديماً وحديثاً إلا البحر المُجْتثّ الذي كَثر النظم عليه حديثا،[1] والغريب أنه أهمل بحرين لا تقل شهرتهما وكثرة استعمالهما عن بحوره تلك؛ فقد أهمل البحر الطويل، وهو البحر الذي تمتلئ به دواوين الشعراء المتقدمين حتى أوائل شعراء النهضة، ولا يكاد يخلو منه ديوان شاعر معاصر،[2] ولكننا نلتمس له في ذلك عذرا، فقد لحظ بعض الدارسين "انهياراً في نسبة البحر الطويل"،[3] مما جعله يقول "إن زمانه قد مضى، فلم تعد له المنزلة الأولى... في أشعار القدماء".[4]

ومما أهمله شرف مما كان له شيوع معقول في الشعر القديم، وانتشار غير محدود في الشعر المعاصر البحر الخفيف الذي قيل عنه إنه من "أخف البحور على الطبع، وأطلاها للسمع... ويكثر في البيئات المتحضرة"،[5] وكان وما زال يتربع على أعالي القوائم الإحصائية لأوزان الشعراء المعاصرين، لأن حركته "واضطرابه وتلونه وإغراءه بالانسياب مرةً والتأمل البطيء مرةً [تجعله صالحاً] لغناء الذات، والتعبير عن الوجدان"،[6] ولو سلمنا بهذا كامل التسليم أو بعضه لكان أنسب البحور لتجارب شرف الشعورية، إذاً أين هو من شعره؟

إن الإجابة عن هذا السؤال قد تتضمن لَمْزاً في الحس الموسيقي لدى شرف، أو لمزاً في موسيقية ذلك البحر، وفي هذين اللمزين ما تُخشى عقباه، لأنني لم أجد شرفاً مُخلاًّ بأوزانه التي تعامل معها حتى أصِمَ موسيقيته بقصور، ولم أجد أيضاً مَن عاب البحر الخفيف بمثل ما سأعيبه به مما هو موثق سوى رأي واحد مفاده أنه نثري التركيب،[7]

---

(١) يُنظر: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: ٢، ١٩٨١م، ص: ٢٦٨.

(٢) يُنظر: "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: ٣، ١٤١٣هـ، صـ: ١٠٨.

(٣) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط: ٥، ١٩٧٨م، ص: ٢٠١.

(٤) السابق، ص: ٢٠١.

(٥) "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، ص: ١١٨، تنبيه: ما بعد علامة الحذف جاء في المرجع متقدماً على ما قبله.

(٦) "تطور الشعر العربي في العراق" د. علي عباس علوان، من مشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٥م، ص: ٤٩٦.

(٧) اكتسب هذه الصفة لكثرة مجيئه مدوَّرا.

باهت النغم، بارد الإيقاع؛ لأنه "يجيز من الزحاف والعلل الشيء الكثير... ولا يزال أكثر ملاءمة للأسلوب الخطابي"،[1] وثمة رأي آخر دونته مشافهةً يعضد ما سبق، ويضيف إليه ما يجرِّد ذلك البحر من سماته الجليلة التي وُسِم بها سابقاً ليؤكد بشدة "أن إيقاع البحر الخفيف يفتقد الجاذبية، وغير قادر على الانسجام مع الدفقات الشعورية، والموجات العاطفية، وهو قبل ذلك ليس مؤهلاً للحركة الإنشادية التي تزيد النغم الشعري ألقا".[2]

من هذا كله يتضح أن هناك من لا يتقبل موسيقا البحر الخفيف، ولا يَسيغ إيقاعه، وشرف من الذين يتخيرون لتجاربهم قوالب موسيقية تنسجم مع وجدانه، وتأتلف مع حسه الموسيقي الخاص، دون أن يضطر لمجاراة غالبيةٍ تستشعر في بحر ما إيقاعاً لا يستشعره هو.

وفي ذلك ما يدل على ضعف آراء النقاد القدماء والمحدثين وتكلفهم عندما زعموا أن لكل وزن شعري موضوعات شعرية خاصة به، أو على الأقل يلائمها دون غيرها.[3]

---

(١) المجلة العربية، العدد: ٢٨٤، رمضان/ ١٤٢١هـ، ص: ٢١، ضمن مقال للدكتور غازي القصيبي بعنوان: "منجم الوثائق العريضِية"، وهو في الأصل رأي للشاعر إبراهيم العريِّض استعرضه الدكتور غازي.

(٢) هذا خلاصة رأي الأستاذ الدكتور محمد بن سعد بن حسين حين لقائي به في منزله مغرب يوم الأحد الموافق: ١٤٢٢/٢/١٩هـ.

(٣) من الكتب القديمة التي ذكر فيها مؤلفوها ذلك الرأي:

– "عيار الشعر" ابن طباطبا، تحقيق: د. عبدالعزيز المانع، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٥هـ، ص: ٧.

– "كتاب الصناعتين" أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبوالفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط: ٢، ١٩٧١م، ص: ١٤٥.

– "مقدمة شرح ديوان الحماسة" المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط: ٢، ١٩٦٧م، ص: ٩.

أما الكتب الحديثة التي أيد مؤلفوها ذلك الرأي أو مالوا إليه فمنها:

– "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" عبداللّه الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥م، ١/٧٢– ٧٤.

– "مقدمة الإلياذة" سليمان البستاني، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٠٤م، ص: ٩٠– ٩٢.

– "بناء القصيدة العربية" يوسف بكار، ص: ٢١٠.

– "النقد الأدبي" أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط: ٤، ١٩٧٢م، ص: ٨٢.

– "الشعراء وإنشاد الشعر" علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م، ص: ١٠٢– ١٠٥.

– "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط: ١٠، ١٩٧٨م، ص: ٧٢.

– "أصول النقد الأدبي" أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط: ٩، ١٩٩٢م، ص: ٣٢٢.

ويتعرَّى ذلك الرأي حينما نجد تناقضاً غريباً لدى أحد النقاد المعاصرين القائلين به،[1] وذلك حينما قال في كتاب أحدث من سابقه[2] الذي ذكر فيه رأيه الأول: "ولا بد أن نشير هنا إلى أننا لا نؤمن بما ذهب إليه بعض المعاصرين من محاولة الربط بين موضوع القصيدة والوزن الذي تنظم فيه، فحقائق شعرنا تنقض ذلك نقضاً تامّا، إذِ القصيدة تشتمل على موضوعات عدة، ولم يحاول الشعراء أن يخصصوا الموضوعات بأوزان لها لا تنظم إلا فيها، فكل موضوع نُظم في أوزانٍ مختلفة، وكل وزن نُظمت فيه موضوعات مختلفة"،[3] وقد نلتمس لصاحب هذا الرأي عذرا؛ فمن المحتمل أنه نَسخ رأيه الأول برأي جديد رأى فيه النضج والاعتدال.

ومهما يكن فإن معظم ما جاء في الدراسات النقدية الحديثة[4] يصر على "أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من الموضوعات وزناً خاصّاً أو بحراً خاصّاً من بحور الشعر القديمة، فكانوا يتمادحون ويتفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر".[5]

إذاً ما الذي يسوق شاعر الطبع كشرف وغيره إلى اختيار وزن قصيدته؟ وما الذي يجعلنا نحن القراء نتقبل تلقائيّاً قصيدتين لشاعر واحد على اختلافهما التامِّ في الموضوع واتحادهما في الوزن، وربما القافية، وحركة الروي أيضا؟

---

(١) هو الدكتور شوقي ضيف، وقد قال بذلك الرأي في كتابه المشار إليه سابقا: "الفن ومذاهبه في الشعر العربي"، ص: ٧٢.

(٢) اعتمدت في هذا الحكم على أكثر من قائمة من قوائم مؤلفاته التي لم تسر وفق ترتيب أبجدي وأظنها رتبت ترتيباً زمنيا، حيث جاء فيها كتاب "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" مقدماً على كتابه "في النقد الأدبي".

(٣) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط: ٧، ١٩٨٨م، ص: ١٥٢.

(٤) منها على سبيل المثال من غير ما ذُكر وسيُذكر:

– "موسيقا الشعر العربي" د. إبراهيم أنيس، ص: ١٧٧.

– "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط: ٣، ١٩٨٤م، ص: ٣٩٣.

– "لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية" د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط: ٣، ١٩٨٤م، ص: ١٦٨.

– "بين القديم والجديد: دراسات في الأدب والنقد" د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ط: ٢، ١٩٨٧م، ص: ١١٩.

– "مدرسة الإحياء والتراث" د. إبراهيم السعافين، دار الأندلس، بيروت، ١٤٠١هـ، ص: ٤٤٥.

(٥) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٤٤١.

إن محاولات عدة تتسابق إلى الإجابة عن هذين التساؤلين، لعل أقربها للذهن، وأكثرها رحابة هو أن الأوزان "تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد"،(١) وفي هذه الإجابة المبسطة يزول إشكال تخصيص وزن بغرض أو العكس.

وهناك من يحاول علاج هذه الإشكال علاجاً نفسيّا، فيقترح "تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية، فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة الفرح وما إلى ذلك من أحوال النفس"،(٢) لأن الوزن مجرد صورة، ولكنه "يَحمِل دلالة شعورية عامة مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد الدلالة...، ومن ثم تَكُون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التي تتفق وحالة الشاعر النفسية".(٣)

ومن تلك المحاولات ما يُحمِّل الإيقاع النفسي الذي يحسه الشاعر ساعة بناء القصيدة عملية انتقاء الوزن غير الإرادية، ليصبح "الرباطُ الحقيقي هو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثل حركة النفس وحالاتها، ومناسبة الإيقاع لقدر المشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لدى تصديه لبناء قصيدة".(٤)

ولعل أقرب المحاولات القادرة على تحديد العلاقة بين الوزن ومناسبته لموضوعه –أيّاً كان ذلك الموضوع– هي تلك التي تحتكم لتجربة الشاعر الشعورية، لأن "الشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيراً آنيّاً لا انفصام بين عناصره"(٥) دون أن تقيِّد التجربةَ الشعريةَ "خصائصُ سابقة للوزن، بل يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة".(٦)

وعلى هذا فإن أوزان شرف تحتكم إلى تجربة شعورية يمر بها، ولذلك فقد غلبت على قصائده ذات التجارب الشعورية الجادة الأوزانُ الطويلة، ويؤكد بعض النقاد أهمية التجربة

---

(١) "قضايا الشعر في النقد العربي" د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، دار العودة، بيروت، ط: ٢، ١٩٨١م، ص: ٣٨.

(٢) "التفسير النفسي للأدب" د. عزالدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص: ٥٩.

(٣) السابق، ص: ٥٩، ص: ٧٩.

(٤) "أبو فراس الحمداني: الموقف والتشكيل الجمالي" د. النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م، ص: ٤٨٤.

(٥) "مفهوم الشعر" د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٢م، ص: ٢٦٤.

(٦) السابق، ص: ٢٦٥.

الشعورية رائياً "أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادةً وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه".[١]

ولذا جاء البحر البسيط ذو الأجزاء الطويلة والتفاعيل الثماني في مقدمة أوزانه، ولم يكن –فيما أعلم– يتصدر أعلى القوائم الإحصائية لأوزان شعراء معاصرين، ولكنه في معظم أحواله يتوسطها، فهو وإن كان من البحور "التي أُولع الشعراء بركوبها منذ الجاهلية... لاتساع أفقه وامتداد رقعته وجمال إيقاعه"،[٢] إلا أنه إذا جاء تاماً –كما هو في شعر شرف– فإنه يجلل السمع المرهف بفخامته وجهوريته، وهذا ما لا ينسجم وتجارب شرف الشعورية ذات النزعة الرومانسية، فلو تأملنا موسيقا هذا البحر في مثل قوله:[٣]

كيفَ انفلتَّ من الأضلاعِ في نزقٍ	أقضَّكَ الصمتُ أم قد غالَكَ الشغَفُ؟
تروحُ تنسجُ أوهاماً تعانقُها	وتتبعُ الوهْمَ في شوقٍ وتنعطِفُ
لا شيءَ غيرُ خيالٍ نبضُهُ أَلَمٌ	وغيرُ ذكرى غرامٍ دمعُها يَكِفُ
فَعُدْ لِعُشِّكَ واقْبَعْ في مدارِجهِ	وروِّضِ النفسَ لا يغتالُكَ[٤] الأسَفُ
هيَ النهارُ وأنتَ الليلُ مكتِئباً	يا أيُّها القلبُ قلْ لي كيفَ نأتلِفُ؟

إذا تأملنا تلك الموسيقا تتجاذبنا إيقاعات شبه صاخبة كنا ننتظر منها أن تتمايل بنا، وهذا ما يجعل مشاعره ترفل في ثوب موسيقي فضفاض سميك الأجزاء لا يلائم رقة مشاعره التي نحسها في القصيدة.

أما إذا خرجت تجربته الشعورية عن إطارها الرومانسي المعهود فإن قصيدته من ذلك الوزن تصبح أكثر انسيابية، نجد ذلك في قصيدة يذكر فيها حال أُمته:[٥]

يا أُمةً طِفلةً تلهو بدميتِها	والريحُ تزأرُ في طياتِها النُّذُرُ

---

(١) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ١٧٧.

(٢) "العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه" جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٩٨هـ، ص: ١٦٤.

(٣) مجلة الفيصل، العدد: ٢٢٣، محرم/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠٧.

(٤) تَرَك الجزم ضرورة.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

فيمَ ارتِحالُكِ نحوَ التيهِ في وَلَهٍ؟ هل يُرتجى الخيرُ ممّن بالهدَى كفروا؟

وكم صرخنا أفيقوا يا بَني وطني إن الذئابَ ببابِ الدارِ تأتمِرُ

يا أمةً حيرتْني في مسيرتِها ما قيمةُ العيشِ لو في الذلِّ نَنْحَصِرُ؟

يا سيِّدي يا رسولَ اللّهِ مَعْذِرَةً القومُ بَعْدَكَ في اللذاتِ قَدْ سَكِروا

خافوا من الموتِ فانْساقُوا طَوَاعِيَةً وليسَ يَهْرُبُ مِنْ أقدارِهِ الحَذِرُ

تركتَ فينا كتاباً لو نُعانِقُهُ لَما أحاطَ بنا الأوباشُ والفُجُرُ

إن الخطاب الجاد الذي وجهه شرف لأمته في أبياته تلك جعل من البحر البسيط وعاءً مناسباً لتجربته الشعورية.

والبحر الكامل في شعر شرف يحظى من مجموع أوزانه بمكانة ثانية، لا سيَّما بعد تراجع نسبة البحر الطويل في الشعر المعاصر، وقد كان في السابق من أوزان الدرجة الأولى،[1] وهذا ما أظنه سبباً في إتاحة المجال للبحر الكامل الذي حظي في الشعر المعاصر بمكانة البحر الطويل، وربما الرجز الذي اندثر تقريبا، فالكامل لم يعد يغري بإيقاعه السلس الشعراء المعاصرين فحسب، بل أصبح "البحرَ الذي يستمتع به جمهور السامعين من محبي الشعر... ويمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصفــ[ـــه] بأنه مطية الشعراء المحدثين".[2]

وللرصانة التي يتمتع بها البحر الكامل مع رشاقته المُطلَقة بدا مناسباً لمختلف تجارب شرف الشعورية، وهذا ما يجعل منه "إن أريد به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً مع صلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة...، وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض".[3]

وفي شعر شرف نجد كلاًّ من الشعورين الجاد والهازل متناسبين أتمَّ تناسب مع مرونة موسيقا الكامل، ونغمه العذب، مما يؤكد ضعف رأي القائلين بتخصيص الأوزان

---

(١) يُنظر: "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ٢٠١.

(٢) السابق: ص: ٢٠٨.

(٣) "الشعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري" قاسم الحسيني، الدار العالمية للكتاب، المغرب، ص: ٣٢١.

بالموضوعات؛ فهاتان قصيدتان متفقتان في الوزن والقافية وحركة الروي أيضا، ولكنَّ مضمونيهما مختلفان، يقول في القصيدة الأولى:(1)

ذَهَبَ الشبابُ وولَّتِ الأيامُ ... وَغدا الفؤادُ تحوطُهُ الآلامُ
كم عاش جَوْفَ الريحِ يدفعُ لفحَها ... ومضَى تطوفُ بنبضِهِ الأوهامُ
يَحثو الوجودَ عن الحقيقةِ علَّهُ ... يجدُ الجوابَ فتختفي الأسقامُ
كيفَ الحصانُ قدِ استجابَ لظالمٍ ... وكَبَتْ خيولٌ كلُّها إقدامُ؟
أم كيفَ يُشرقُ بالورَى ألقُ المنَى؟ ... ومتى ستبصرُ في الدجَى الأحلامُ؟
ما لِلئامِ على البسيطةِ سُوِّدوا ... وخبا الضياءُ ونَدَّتِ الأرحامُ؟
أينَ الرفاقُ؟ وأينَ مَن نَهفو لهمْ؟ ... وإلى متى تلهو بنا الأيامُ؟
عبَّأتُها مِن مهجتِي وبعثتها ... في الأفقِ أنغاماً لها أنغامُ
ونثرتُها شوقاً على أبوابِكُمْ ... وظننتُ أني صاحبٌ ومَقامُ
فإذا الذي في أرضِكُمْ رَوَّيتهُ ... يَرْتدُّ طَعْناً فالفؤادُ حُطامُ
وإذا العيونُ عن الحقيقةِ أُغْمِضَتْ ... عَمَّ الظلامُ وسادَتِ الأقزامُ

إن هذا المضمون الجاد يجري مع البحر بيتاً بيتاً كما يجري مع القصيدة الأخرى ذات المضمون الأقل جديَّة الذي أراد شرف من خلاله رياضة القول فحسب، يقول:(2)

قالتْ بِصَوْتٍ ساحرٍ مُتدللٍ ... وافتَرَّ ثَغْرٌ ضاحِكٌ بَسّامُ
مَن يا تُرى أَلهتْكَ عِنْدَ تَغَيبي؟ ... ومَنِ استَبَتْكَ فسالتِ الأنغامُ؟
مَن شاغَلَتْكَ؟ ومَن تُرى حَدَّثتَها؟ ... ومَنِ التي من وحيِها الإلهامُ؟
ما غابَ وجهُكِ –قلتُ– مذْ فارقتِني ... أوْ غابَ عني الشوقُ والتهيامُ
عيناكِ تؤنسُني بسِحْرِ حديثِها ... وشذاكِ أنى أَرْتمي أَنسامُ
وهواكِ يَملأُ وَحدتي ويَشُدُّني ... وبنورِ وجهِكِ تُشرِقُ الأحلامُ

---

(1) من كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

(2) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

قالتْ بدَلٍّ ساحرٍ: يا وَيْلَتِي   أوَ كنتَ أثناءَ الغيابِ تنامُ؟

ويمضي شرف مسخراً بحوره المُنتقاة لخدمة أفكاره وعواطفه، فكان مما نظم عليه شعره بحر الرمل، وهو بحر طري النغم، عذب الإنشاد؛ لسهولة انسيابه على اللسان ولارتباطه بقوانين الغناء،(١) فمن هذا البحر قوله:(٢)

منْ رأَى صَباً سَلا أو عاشقاً   رامَ أنْ يَنسَى وَلَو حُبّاً شَقِيّ؟
ليسَ لي في الأمرِ إلا أَنني   في هَواها عِشْتُ ظَمآناً رَوِيّ
صورةٌ للسحرِ في أَعطافِها   تَيمَتني يَا لَمَأْسُوْرٍ هَنِيّ

فعند قراءة الأبيات نشعر بانسياب موسيقاها في أسماعنا، ونحس أن بداخلنا من ينشدها على ألسنتنا، وذلك أن الرمل بحر غنائي يناسب الإنشاد والترنم، وبإمكان من يمتلك أدنى حسٍّ موسيقي أن يستعذب أنغامه، وينساب معها كانسيابها في أذنه.

ومن البحور الأخرى التي نالتها عناية شرف البحر الوافر، وهو من "بحور الشعر الجميلة ذات الإيقاع الغنائي الذي ينساب في الأسماع، ويأتلف والأذواق"،(٣) ومنه قوله:(٤)

ألامُ! وهلْ يُلامُ سوَى زمانٍ   تفنَّنَ في الخصامِ والانتقامِ؟
لقد أَودَى بما مَلَكَتْ يميني   وقيَّدَني لِيكبَحَ مِن زمامي
فما ذنبُ الفؤادِ إذا تردَّى   من الأيامِ في ثوبِ الرَّغامِ؟

إن ما قيل في بحر الرمل يقال في حق هذا البحر الذي تخيره شرف لتجاربه الشعورية الحزينة، ليُقطِّع قلوبنا معه أثناء تقطيعنا غير الإراديّ لتفاعيله، فعندما ننشد صدر البيت

---

(١) يُنظر: "العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه" جلال الحنفي، ص: ٣٠٩.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، صـ: ١٥٩.

(٣) "العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه" جلال الحنفي، ص: ٤٢٨.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

الأول (أُلامُ وهلـ– مفاعلَتن، يُلام سوى– مفاعلَتن، زمانٍ– فعولن) نجد أن أنغامه تحيل الألفاظ إلى تفاعيل تتدفق بإيقاعاها واحدة تلو أخرى، وهكذا مع بقية الأشطر.

أما البحر المتقارِب فلم ينظم عليه شرف إلا أربع قصائد فقط، وقد يعود سبب ذلك لكون المتقارب من "الأوزان القريبة إلى النثر"(١) ولكثرة مجيئه مدوَّرا، وطول شطريه اللذين تتكرر فيهما التفعيلة الموحدة (فعولن) ثماني مرات مما يعطي موسيقا البيت رتابة مملة، وشرف يُعنى بالجانب الإيقاعي الرنان في شعره، وهو إن نظم على المتقارب عوَّض عن رتابة الإيقاع الخارجي بألفاظ عذبة ينتقيها لتآزر الإيقاع الخارجي المتواضع، نجد هذا في مثل قوله:(٢)

أما آنَ يا قلبُ أن تستريحَ	وأنْ تستقرَّ علَى مرفأِ؟
طواكَ الورَى مُذْ طويتَ الشبابَ	وحنَّ الفؤادُ إلى ملجأِ
توالتْ عليكَ خطوبُ الحياةِ	وسارتْ خُطاكَ إلى الأسوأِ

فتبدو عذوبة الألفاظ في وضوحها، وتوالي مدودها، وانسيابها مع المعنى.

وأقل البحور التي نَظم عليها شعرَه البحر المُجتثّ، حيث نظم عليه ثلاث قصائد، ولم يكن لهذا البحر شأن يذكر في الشعر القديم، وزعموا أن الحلاوة في إيقاعه قليلة ولا تخلو من طيش،(٣) وقد نال هذا البحر مكانة جيدة في الشعر الحديث؛ إذ "طرب له الشعراء المحدثون فأكثروا من نظمه"،(٤) لما يتسم به من "إيقاع خفيف، فيه رشاقة، وحسن أداء تميل إليه الأذن لسماع إيقاعاته الموقعة القصيرة"،(٥) ولعل هذا هو الأقرب في نعت إيقاع البحر المجتث، خاصة إذا وُفق الشاعر في التعامل معه برشاقة تلائم تجربته الشعورية الأقل حدة، كقول شرف في قصيدة ذات مضمون غزلي ظريف:(٦)

---

(١) "العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه" جلال الحنفي، ص: ١٨٧.

(٢) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٥.

(٣) يُنظر: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص: ٢٦٨.

(٤) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ١١٥.

(٥) "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، ص: ١٣٨.

(٦) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

قالت رفيقاتُ ليلى	والغمزُ في الناظرَينِ:
ماذا جرَى لفتاها	اَلأخضرِ المُقْلَتَينِ؟
لا مرَّ بالبابِ صبحاً	أو طافَ من ليلتَينِ
ردَّتْ عليهِنَّ ليلَى	والوردُ في الوجنتَينِ:
ما بينَ قلبِ حبيبي	هوىً عميقٌ وبَيني
فما تُرِدْنَ بهذا؟	هواهُ ملءُ اليدَينِ
وإن تناءى بعيداً	وباعَدَ الخطوَتينِ
أنا أُعيدُ حَبيبي	قَهْراً بألحاظِ عَيني

فنلحظ التدفق المكتسب من وحدة الموضوع في قالب هذا البحر الراقص، ويبدو جمال القالب في مواءمته للتجربة الشعورية العامة، إذ قد تتعذر إعادة صياغة هذه التجربة مرة أخرى في البحر الطويل أو البسيط دون أن نفتقد بعض مزاياها وهي في هذا القالب.

وكما تعامل شرف مع تامِّ تلك الأوزان فقد تعامل مع بعضها مجزوءاً في خمس قصائد، وهذه القلة مقارنة بعدد أوزانه التامة تكشف جانباً مهمّاً في تجربة شرف الشعورية، وهذا الجانب يظهر في عمق معاناة شرف التي ألقت بظلالها على أوزانه، فجاء معظمها في أوزان تامة لتلبي حاجات ذلك العمق الذي قد يَقصُر عنه النغم القصير، ولا أَدَلَّ على ذلك من سيطرة الأوزان الطويلة كتام البسيط والكامل والرمل والمتقارب على أكثر من ثلثي شعره، وهذه الأوزان إذا تمت أجزاؤها أطول البحور عدا البحر الطويل الذي يلي البحر المتقارب طولا.[1]

ولذا حَمَلتْ أوزانه المجزوءة تجارب شعورية أقل حدة مما هي عليه في تامِّ أوزانه، ومن الأوزان التي تعامل معها مجزوءة البحر الكامل في قصيدة واحدة مع كونه "أكثر البحور

---

(١) بغضِّ النظر عن البحور خماسية التفاعيل، أو رباعيتها، أو ثلاثيتها، وما يعتريها من زحافات وعلل غير لازمة، فإن البحر المتقارب إذا تمت أجزاؤه يصبح مجموع حروفه في الشطر الواحد خمسة وعشرين حرفا، يليه البحر الطويل في أربعة وعشرين حرفا، ثم البحر البسيط وحروفه اثنان وعشرون، أما البحر الكامل والرمل والخفيف فعدَّة حروف كل منها واحد وعشرون حرفا.

القصيرة شيوعاً في الشعر العربي، ولا سيما الحديث منه"،[1] وفي هذا ما يؤكد الإشارة السابقة التي تتضمن عمق تجارب شرف الشعورية التي تبدو أكثر ائتلافاً مع الأوزان الطويلة، ولعل النماذج الآتية توضح ما سبق، فهذه المقطوعة من مجزوء الكامل تظهر فيها عواطف معتدلة يطغى عليها الوصف الحسي، يقول:[2]

القلبُ يسحرُهُ الحبيبْ ... ويهزُّهُ أملٌ عجيبْ
فكأنما هوَ شادنٌ ... يشدو بألحانٍ طروبْ
فمضَى يصيحُ كأنما ... جُنَّ الصغيرُ فلا رقيبْ
قد قالَ هذا شَعرُها ... ذهبُ الأصيلِ ولا لغوبْ
والغصنُ يحكي خطوَها ... أو ما تراهُ بدا يذوبْ؟

فنقرأ الأبيات ولا نجد العمق الذي تشدنا إليه عادةً قصائد الأوزان التامة، فكل ما في الأبيات أن قلبه مفتون بحبيبته، وهو في شدة اضطرابه كالشادن، فحيناً يشدو بألحانه، وحيناً يصيح مُتعجباً من حسن محبوبته الفاتنة ذات الشعر الذهبي، والخطوات الذائبة التي تشبه في تثنيها الأغصان.

وله في مجزوء الوافر قصيدتان، من ذلك قوله معاتباً قلبه الغرّ لكثرة اللائي أوقعنه في شراكهن:[3]

حبيبٌ كنتَ ترجوهُ ... وتنساهُ بلا ذَنْبِ
وآخرَ تبتغي أَرَباً ... وتُلقي السهمَ في الهُرْبِ
وآناً تبتغي ليلَى ... وتحيا العمرَ كالصَّبِّ
وحيناً ترتجي لُبنَى ... وتُفني الليل في الكُتْبِ

(١) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ١٠٧.

(٢) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ٣– ٤– ٥، مارس– إبريل– مايو/ ١٩٨٢م، ص: ٣٤.

(٣) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

ويمكننا أن نلحظ في هذه الأبيات بعض ما لحظناه في أبياته السابقة من سطحية الفكرة، وقرب المعنى، إضافة إلى تكلف الصياغة، بدليل استخدامه ألفاظاً قَلَّ أن يستخدمها في قصائده الأخرى.

وله أيضاً قصيدتان مجزوءتان من الرمل يقول في إحداهما:[1]

مثلَ طَلٍّ ذَوَّبَ العِطْـ	ـــرَ علَى صَدْرِ الزُّهورْ
مثلَ أَحلامِ العَذارَى	حافلاتٍ بالعطورْ
رَفَّ في جنبيَّ قلبٌ	يمْلأُ الدنيا شعورْ
يَرسمُ الآمالَ والأحــ	ــلامَ كالروضِ النضيرْ
هاتفاً هذي حياتي	كلها حُبٌّ ونورْ

والحق أن في الأبيات الأربعة الأولى نوعاً من العمق مع كونها مجزوءة، وقد يكون السبب في ذلك العمق شكل القصيدة الذي ورد في الأصل حرّا، فجاءت عمودية من حيث لا يشعر.

وهكذا يمضي شرف مع بقية بحوره في شعره العمودي حيناً باكيا، وحيناً مغردا، مسخراً أوزانها التامة والمجزوءة لخدمة تجاربه الشعورية، ومعاناته الخاصة.

هذا ما يخص أوزان شعر شرف العمودي، وقبل الحديث عن أوزان شعره الحر أقف وقفة يسيرة عند هذا الشكل الشعري الجديد الذي أخذ حيزاً لا بأس به من مجموع شعره.[2]

لقد نظم شرف معظم شعره العمودي في بداياته، فأظهر فيه قدرةً دالةً على تمكنه منه ومن سائر فنونه التقليدية والحديثة، ثم بدا له بعد ذلك أن يساير كثرةً من شعراء جيله في النظم على الشكل الجديد الذي وجدوا فيه –كما وَجد– "مساحاتٍ أرحبَ للتعبير

---

(١) المجلة العربية، ربيع الأول/ ١٤١٣هـ، ص: ٩٥.

(٢) سبق أن ذكرتُ أن مجموع قصائده العمودية (٥٥) قصيدة قاربت أبياتها ثمان مئة بيت، ومجموع شعره الحر الذي جاء كثير منه في مقاطع معتدلة وقصيرة (١٤٤)، وأن الكثرة بالنظر إلى العدد ستكون لصالح الشكل الحر، وبالنظر إلى المقدار العامّ ستصبح من صالح الشكل العمودي.

والانطلاق؛ لتجاوزه نظام التفاعيل المحددة في البيت العمودي، وتحلله من ربقة القافية المنتظرة في آخره، ولمناسبة شكله وعموم مضامينه للنزعة الواقعية الحديثة، وملاءمته أيضاً للغة العصر السريعة".[1]

وشرف أثناء ذلك لم يهمل الشكل العمودي، فقد كان يسكب تجاربه الشعرية في الشكلين على حد سواء، وهذا ما جعل معظم شعره الحر امتداداً لمضامين شعره العمودي، وقريباً من موسيقيته التي عوض عنها في الشكل الجديد بالقوافي وأشباه القوافي، إضافة إلى إيقاعات داخلية تمنح الشكل الحر أنغاماً هادئة.

من هذا المنطلق فإن شعر شرف الحر لا يختلف كثيراً عن مضمون شعره العمودي، وإن كان ثمة اختلاف ظاهر بين الشكلين فهو في الموسيقا الخارجية، ويعنينا منها الآن الوزن، لأن أوزان الشعر الحر وإن سارت على البحور الخليلية تظل محصورة في "الأبحر ذات التفعيلة الواحدة، وهي: الكامل، والرَّجَز، والرَّمَل، والمتقارِب، والمتدارَك[2] أو الخَبَب، والسريع، والوافر بنوعيه الأصلي (مفاعلَتن) والهَزَجي (مفاعيلن)"،[3] فهذه البحور تعتمد أوزانها نظامَ التفعيلة الموحدة، والشعر الحر يستلزم في إيقاعه المقطعي القائم على الأسطر مستقلةً أو مدورةً "تجانسَ التفعيلات في ضرب القصيدة"،[4] ولأن البحور ذات التفاعيل الممزوجة يصعب التعامل معها في الشعر الحر الذي لا يقف عند نهاية محددة[5] كما هو الحال في البيت العمودي الذي يقف عند ضرب البيت.

---

(١) خلاصةٌ نُقلت بتصرف من: "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٥٦– ٦٥.

(٢) أنبه إلى أن المتدارَك من الأوزان الخليلية –كما جاء أعلاه–، لأن هناك من يَذكر أن المتدارَك مما استدركه الأخفش على الخليل بن أحمد، والأصل أنه من جملة البحور التي ألمَّ بها الخليل و لم تَخْفَ عليه، لمجيئها مثبتةً في دوائره، أما الأخفش فقد يكون أول من أضاف إلى هذا البحر أوزاناً وَقف عليها، فنسب إليه بعد ذلك، يُنظر: "العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه"جلال الحنفي، ص: ٢١٥.

(٣) "الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة" مصطفى جمال الدين، مكتبة النعمان، بغداد، ط: ٢، ١٣٩٤هـ، ص: ١٨٤.

(٤) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٢٣.

(٥) يُنظر: "الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة" مصطفى جمال الدين، ص: ١٨٤.

والبحور التي انتقاها شرف لشعره الحر من تلك الأوزان المتجانسة التفاعيل ستة، وهي على الترتيب: البحر المتدارَك، يليه البحر المتقارِب، فالكامل، ثم بحر الرجَز، فالوافر، ثم الرمَل، إضافة إلى مقطوعة قصيرة من بحر البسيط الممزوج التفاعيل.[(١)]

ومجيء البحر المتدارَك الذي لم ينظم عليه شرف بيتاً عمودياً واحداً في مقدمة أوزان شعره الحر ليس مستغرباً على شكل جديد منطلِق كانطلاقة البحر المتدارَك الذي يتميز "بخفته وتلاحق أنغامه"،[(٢)] وبرهان ذلك أننا "حين نتأمل دواوين الشعراء المعاصرين نجد أن موسيقا هذا البحر هي الأكثر شيوعاً وسيطرة على إيقاع القصائد...، ويمكن أن نقول إن موسيقا هذا البحر الواثبة تناسب سرعة الإيقاع في هذا العصر".[(٣)]

وقد نظم شرف على هذا الوزن أغراضاً شتى، وكانت جل تفاعيله في شعره مخبونة أو مقطوعة،[(٤)] ومجيئها على هذه الصفة "هو الأعذب والأطرب"،[(٥)] ومن ذلك قوله:[(٦)]

---

(١) في هذا الجدول إحصائية بعدد بحور شعره الحر ذات التفاعيل المتجانسة ونسبتها من مجموعها، وأنبه إلى أنني لم أُضف إلى الإحصائية مقطوعة قصيرة من البحر البسيط؛ لكونها ممزوجة التفاعيل، وسأتناولها لاحقا.

	البحر	العدد	النسبة المئوية
١	المتدارَك	٥٦	٣٩,١%
٢	المتقارِب	٣٤	٢٣,٨%
٣	الكامل	٢٢	١٥,٤%
٤	الرجَز	١٢	٨,٤%
٥	الوافر	١١	٧,٧%
٦	الرمل	٨	٥,٦%

(٢) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ١٣٢.

(٣) "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، ص: ١٠١.

(٤) الخبن: حذف الثاني الساكن، فتصير تفعيلة المتدارك (فاعلن– /٥//٥) إلى (فعِلن– ///٥)، والقطع: حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتتحول (فاعلن– /٥//٥) إلى (فاعلْ– /٥/٥) وتنقل إلى (فعْلن– /٥/٥). يُنظر: "موسيقا الشعر العربي: أوزانه وقوافيه" د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار ابن زيدون، بيروت، ط: ١، ص: ٣١، ص: ٣٥.

(٥) "العروض الواضح وعلم القافية" د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط: ١، ١٤١٢هـ، صـ: ١٢٠.

(٦) ديوان: الحرف التائه، ص: ٥.

أَعْتذِرُ إليكِ

وَأُعْلِنُ أَني في الميدانِ

سقطتُ أَسيرا

لستُ جَديرا

حَتى أَحْظى منكِ بهذا الحُبّ

وربما جاءت تفاعيل البحر المتدارك غير منقوصة بزحاف ولا علَّة، "وهذه الصورة نادرة الوجود في الشعر العربي"،[1] ونادرة أيضاً في شعر شرف، ومنها قوله:[2]

أيُّ شيءٍ هُنا

غيرُ نبضِ الجَوَى

والُمنى الكاذِبةْ؟

ساعةٌ باقيةْ

مِنْ نَهارٍ قَديم

وفي أحيان قليلة يجمع بين تفاعيل المتدارَك معاً منقوصة وغير منقوصة،[3] فيتغير الإيقاع، فيُظن أنه انتقل إلى بحر آخر، أو أخل بوزن القصيدة، كقوله:[4]

كُوني مَا أَبغى

ويكونُ لهُ

مَا كانَ يرومْ

وَلَدٌ

---

(١) "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، ص: ١٠٢.

(٢) ديوان عبداللّه السيد شرف، ص: ٢٣.

(٣) الجمع بين تفعيلات المتدارك بخاصة منقوصة وغير منقوصة يغير مجرى النغم في السمع، "فإن وَقَعَ ذلك كان الوزن وزناً آخر".

"العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه" جلال الحنفي، ص: ٢١٦.

(٤) ديوان: مملكتان، ص: ١٤.

حُزْنهُ لا يُطالْ
يَرْتمي ضاحكا
والذي يَرْتجِيْهِ
مُحالْ

فنجد أن التفاعيل حتى قوله (ولد) جاءت منقوصة على شكل (فَعْلن– /ه/ه) و (فعِلن– ///ه) ولا إشكال في هذا، إنما الإشكال الذي غير مجرى الإيقاع في أسماعنا يبدأ من قوله (حزنه...) حتى قوله (والذي)؛ حيث جاءت التفاعيل تامة (فاعلن– /ه//ه) فتحولت النغمة السريعة إلى نغمة بطيئة، ولو كان تغييره للتفاعيل بهذه الطريقة من مقطع إلى آخر لعُدَّ صنيعه انتقالاً من إيقاع إلى آخر، وهناك من جَوَّز مثل هذا الانتقال في الشعر الحر وتساهل فيه،[١] ولكنه عاد ومزج دون انتقال إلى مقطع آخر بين (فاعلن وفعِلن) في قوله (يرتجيْهِ مُحَال– فاعلن فعِلان)،[٢] وأظن شرفاً بهذا الصنيع ذا دراية نظرية بالعروض قد تتفوق أحياناً على حسه الموسيقي.

والرجَز وزن آخر أهمله شرف في شعره العمودي ونظم عليه مجموعة قصائد حرة، وربما كانت هيبة الشعر العمودي عائقاً حالت بينه وبين النظم عليه، خاصة أن "الرجز في أول أمره لم يكن من القصيد، لتقيده بإيقاع ساذج متكرر، ولأنه يقال منه الشطر والبيت والثلاثة أشطر ...، وكان في الشعراء من يأنف من قول الرجز"،[٣] لِمَا وصف به من كونه "مطية الشعر، أو حمار الشعراء".[٤]

والحق أننا عندما نستشعر إيقاع هذا البحر مستبعدين من أذهاننا ما قيل عنه نجد أنه "نمط من الشعر يتمثل فيه النقيضان؛ السرعة والبطء...، وقد جعلته هذه الخصيصة مَركباً

---

(١) يُنظر: "الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة" مصطفى جمال الدين، ص: ٢٧٦.

(٢) يزول الإشكال إذا أشبعنا كسرة الضمير في (يرتجيهِ) لتصبح ياء، وأظن أن في إشباعها ثقلاً آخر.

(٣) "العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه" جلال الحنفي، ص: ٤٩٢– ٤٩٣.

(٤) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ١٢٨.

مطواعا"،[1] فلا عجب حينئذ من ركوب شرف له في شعره الحر، ما دام يستشعر في إيقاعه سرعةً تتناسب وشكل شعره الجديد، من ذلك قوله:[2]

إلى اللقاءِ..
لفظةٌ تموَّجَتْ
تَدَوَّرَتْ
فَثَلَّجَت أَطْرَافَنا
وَتُرْعِدُ الضُّلوْعُ
يا لَطعنةِ الفِراق

إننا حين نقرأ المقطع نحس في إيقاعاته انسياباً وعذوبة، ونشك أيضاً في صدق ما قيل عنه من صفات نقص، ربما لأننا نجد في هذا المقطع وغيره من مقاطع الرجز في الشعر الحر شيئاً من التقارب بين إيقاعه وإيقاع البحر الكامل؛ إذ إن تفعيلة الكامل (متفاعلن– ///٥//٥) إذا دخلها الإضمار[3] تصبح (متفاعلن– /٥/٥//٥) التي تطابق تفعيلة الرجز التامة (مستفعلن– /٥/٥//٥)، كما أن تفعيلة الكامل إذا دخلها الوقص[4] تصبح (مُتَفْعِلُن– //٥//٥)، وهذه هي تفعيلة الرجز إذا دخلها الخبن.[5]

تلك نماذج من أوزان شعره الحر ذات التفاعيل الموحدة، وعلى غير هذا النسق تطالعنا مقطوعة وحيدة من البحر البسيط الممزوج التفاعيل، وهو نسق آخر "يقوم على أساس اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلاً من واحدة"[6] يقول:[7]

---

(١) "العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه" جلال الحنفي، ص: ٤٨٦.

(٢) ديوان: الحرف التائه، ص: ٩.

(٣) الإضمار: إسكان الثاني المتحرك من التفعيلة، "المرشد الوافي في العروض والقوافي" د. محمد حسن عثمان، ص:٢٤.

(٤) الوقص: حذف الثاني المتحرك، السابق، ص: ٢٤.

تنبيه: دخول الوقص مختص بتفعيلة الكامل فقط، كما أن دخوله عليها ثقيل جدا.

(٥) الخبن: حذف الثاني الساكن، السابق، ص: ٢٤.

(٦) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ١٨.

(٧) "عبداللّه السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٦٦.

لِلخائفينَ بظهرِ الأرضِ مُختبَأُ
وبابُ عَفْوِكَ إنْ
قامَتْ قيامَتهُمْ
يَا رَبِّ مُلْتجَأُ

فنلحظ أن السطر الأول يضم أربع تفاعيل ممزوجة، وهي (مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن)، وبقية الأسطر تضم تفعيلتين ممزوجتين بالطريقة نفسها، وبهذه الطريقة ينتفي الإشكال الأكبر من مجيء الشعر الحر على وزن رباعي ممزوج التفاعيل.[1]

على أن هناك ضوابط أخرى لهذا الشكل نودي بالالتزام بها مع بدايات ظهوره؛ لتضمن إيقاعاً أمثل، بيد أن كثيرين ممن نظموا على هذا الشكل لم يُقِرُّوا بها طلباً للانطلاق، وفراراً من قيود قد تتعارض ومفهوم الشكل الحر.

فمن تلك الضوابط التي نودي بها ألا تزيد تشكيلة السطر الشعري على أربع تفعيلات،[2] قياساً على الشعر العمودي الذي "لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس"،[3] وقد خرج كثير من الشعراء على هذا الضابط، فجاءت بعض تشكيلات سطورهم الشعرية من خمس تفعيلات إلى تسع.[4]

وشرف أحد أولئك الذين بثوا في هيكل الشكل الجديد جُملاً شعرية ذات بنية موسيقية مكتفية بذاتها، وهذا ما يَمكِّن الشاعر الحديث "من صب مشاعره وأحاسيسه مهما امتدت الدفقة الشعورية في نفسه... [ليقدم] ما لا يستطيعه الشاعر القديم في إطار البيت التقليدي محدد الطول"،[5] ونجد مثل ذلك في قوله من بحر الرجز:[6]

---

(١) يُنظر: "الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة" مصطفى جمال الدين، ص: ٢٠٢– ٢٠٣.

(٢) يُنظر: "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ١٢٤.

(٣) السابق، ص: ١٢٣.

(٤) يُنظر: السابق، ١٢٦، وفي الصفحة نفسها تذكر نازك أن هناك من نبهها أن في شعرها الحر تشكيلات خماسية اندهشت لوقوعها فيها، ونستنتج من هذا ضعف ما زعمته في ثقل إيقاع التشكيلات الخماسية وما زاد عليها؛ إذ إنما هي وقعت فيما نظرَتْ له وهي ذات الحس الموسيقي الأصيل، كما أشارت في ص: ١٢٤.

(٥) "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، ص: ٢١٧.

(٦) ديوان: الحرف التائه، ص: ٢٩.

أَوَدُّ لَوْ أَلْقَاكَ يَا صِدِّيْقُ كَي أَقُصَّ رُؤيَتِي
أُلْقِيْتُ يَا صِدِّيْقُ فِي أَحْضانِ مَنْ لا يُحْسِنُ المُعَاشَرَةْ

فقد جاء السطر الأول من أربع تشكيلات وجزء من تشكيلة خامسة، أما السطر الثاني فقد جاء من خمس تشكيلات، وكان بإمكان الشاعر أن يقتصر في السطر الثاني على أربع تشكيلات لو حذف (يا صدِّيق)، وبخاصة أن ظاهرها لم يضف جديداً سوى تكرار ما في السطر الأول، ولكنه لبى في إعادة النداء حاجة شعورية ارتاحت إليها نفسه التي صورت من الحوار مشهداً حقيقيا.

وامتداداً لهذا الضابط المخروج عليه ظهر ما يُعْرَف بالتدوير في الشعر الحر، والتدوير في هذا الشكل يختلف عن تدوير البيت في الشكل العمودي الذي يشترك شطراه في كلمة واحدة،(١) لأن التدوير في الشعر الحر "مبني على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعد عدة أسطر، ثم يبدأ مقطعاً جديدا، ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول".(٢)

ومع أن التدوير في الشعر الحر شاع مؤخرا، وأصبح ظاهرة لا يُستهان بها، ولا يستطيع النقاد إغفالها(٣) إلا أن هناك من قرَّر "أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر"(٤) لأسباب أظنها شكلية،(٥) على أن "الإفراط في استخدام التدوير في القصيدة الحرة يُضعف الإيقاع العام في القصيدة، لأنه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثلة في الوقفات الموسيقية".(٦)

---

(١) يُنظر: "المرشد الوافي في العروض والقوافي" د. محمد حسن عثمان، مصر للخدمات العلمية والنشر، القاهرة، ط: ١، ١٤١٩هـ، ص: ٢٣.

(٢) "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، ص: ٢٢٠.

(٣) يُنظر: السابق، ص: ٢٢٠.

(٤) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ١١٦.

(٥) أبرز الأسباب التي رفضت نازك لأجلها التدوير في الشعر الحر تتلخص في الآتي:
أ – ملازمة التدوير للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين التي يصح أن يستقل البيت فيها استقلالاً تاما.
ب – وحدة السطر الشعري في الشكل الحر ينبغي أن تبدأ بكلمة لا بنصف كلمة.
ج – من خصائص التدوير في الشكل الحر أن يقضي على القافية.
يُنظر: "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ١١٧– ١١٨.

(٦) "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ١٩٤.

وقد أكثر شرف من التدوير في مواقع كثيرة من شعره الحر، وجاء معظم ديوانه (الحرف التائه) مدور الأسطر، ومنه قوله:[1]

تُؤنِّبني شَرَايِيْني وَتَسْخَرُ مِنْ تَفَاهَاتِي فَكُلٌّ منافذِ الأوقاتِ تَقْبرُني
يَقولُ النَّجْمُ والأَقوالُ في سُخْفٍ تَمُدُّ لِسَانَها الثلْجِيَّ تَجْذِبُني سَنَابِكُها تُمَزِّقني
وَهَذا الشَّاهِدُ المُمْتَدُّ يَكْوِيني يُلَوِّنني
أَنا المَجْنُونُ بالأقوالِ لا بِالفعْلِ وَالأَشْعَارِ والمَقطَعْ[2]

فالقصيدة في الديوان من سبعة مقاطع تسير على هذا النسق، ثم تقف عند قافية عينيِّة، كما نلحظ أن شرفاً يحرص على جانب التعويض الموسيقي في بنية المقطع المدور، فنجد حروف اللين متناثرة تملأ مقطعه، كما نجد قوافي جزئية داخل المقطع بثها الشاعر فيه لتمنحه إيقاعاً داعما، خاصة أن "معظم القصائد المدورة مفتقرة إلى عنصر القافية لأنها تتألف من بيت واحد، والقافية تتطلب عدة أبيات".[3]

وهناك ضابط ثالث يُلزِم الشاعر في الشكل الجديد بتوحيد أضرب[4] قصيدته، وذلك "بأن يختار ضرباً واحداً يَلزمُه في القصيدة كلها، فإذا كان ينظم من الكامل وبدأ بالضرب المرفل (متفاعلاتن) وجب عليه أن يحتفظ بهذا الضرب في القصيدة كلها"،[5] ولا شك أن في هذا الضابط سعياً للمحافظة على رتابة الإيقاع، ولكنه في الوقت ذاته يحد من انطلاقات شعراء القصيدة الحرة، ولذا لم يتقيد كثير من شعراء القصيدة الحرة بوحدة

---

(١) ديوان: الحرف التائه، ص: ١١.

(٢) جاء هذا المقطع في الديوان متصلاً بعضه ببعض، وقد آثرت أن أكتبه بهذه الطريقة لإبراز الجانب الموسيقي الجزئي الذي يحرص شرف على التعويض به عن القوافي في مقاطعه المدورة.

(٣) "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ١٩٤.

(٤) الضرب في البيت التقليدي هو "التفعيلة الأخيرة من العجز"، وقياساً على هذا فهو في الشعر الحر التفعيلة الأخيرة في السطر.

"المرشد الوافي في العروض والقوافي" د. محمد حسن عثمان، ص: ٢١.

(٥) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٢١.

الضرب في نهاية أسطر القصيدة، لأن هناك من يرى "أن أضرب الشعر الحر قد تزيد أحياناً على الأضرب المسموعة للشكل التقليدي في كل بحر، ولا تضر شيئاً في موسيقاه".[1]

وفي كثير من شعر شرف تتعدد الأضرب، ولا تسلك نظاماً موحدا، ولكن معظمها لا يخرج عن إيقاعها المألوف، كقوله من البحر الكامل:[2]

الأمسُ ماتَ وكفَّنَتْهُ الأُغْنِيَاتْ	(متْفاعلان)
ودَفَنْتُهُ في الصدرِ ذِكْرَى لِلأَمَاني البَاسِمَاتْ	(متْفاعلان)
فَابْكِي عليهِ تَنَدَّمي	(متَفاعلن)
أَنْتِ التي حَرَمَتْهُ أَسْبابَ النجاةْ	(متْفاعلان)
أَنْتِ التي حَطَّمْتِهِ رَغْمَ الهَناءْ	(متْفاعلان)
... فإذا هتفتِ بعَهْدِنا	(متَفاعلن)
وَذَكَرْتِ مَاضِيَ حُبنا	(متَفاعلن)
فَلَسَوْفَ تَسْخَرُ مِنْكِ أَفْوَاجُ الطيورْ	(متْفاعلان)

إن أضرب القصيدة تتنوع بين ضرب تام، وآخر مذيل،[3] دون أن يختل الإيقاع في أسماعنا وهو في صورته تلك، بل أصبح من النادر "جداً أن تجد قصيدة حرة خالية من ذلك".[4]

ومن عيوب الإيقاع التي وقع فيها أيضاً أن يأتي بتفعيلة ناقصة في سطر مستقل لا يُتِمُّها ما بعدها، كقوله من بحر الرمل:[5]

قِصَّتِي..
قِصَّةُ الشاعرِ
أَضْنَاهُ المَلال

(١) "الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة" مصطفى جمال الدين، ص: ٢٠١.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١١.

(٣) التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، "موسيقا الشعر العربي" د. محمد خفاجي، ص: ٣٤.

(٤) "الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة" مصطفى جمال الدين، ص: ١٩٠.

(٥) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣٥.

فنلحظ مجيء السطر الأول في تفعيلةٍ ناقصة (فاعلا)، فانتظرْنا أن تتمَّ في السطر الثاني، ولكنه جاء مستقلاًّ بتفعيلاته عما قبله، وفي ذلك إخلال بإيقاع السطر إذا وصلنا قراءته بما بعده، إلا إذا قرئ مستقلا، ولن يخلو أيضاً من ثقل.

وعلى العموم فإن شرفاً أتقن التعامل مع أوزانه في الشكلين العمودي والحر، فجاءت إيقاعاتها منضبطة دون أن يضطر لارتكاب تجاوزات تكسر الوزن، وهو أثناء ذلك يحافظ على سلاسة أنغامه مبتعداً عن الزحافات الثقيلة النادرة الاستعمال التي يقع فيها شعراء العروض والنظم.

٢– القوافي :

وهي مجموعة "أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة"،[١] لتمنحها ترانيم "إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبراً وقوة جرْس".[٢]

وانتظامُها مختص بالقصائد العمودية التي تكون القوافي فيها "بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويَستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"،[٣] وعلى هذا فالقافية وَفق ذلك التصور الشائع عمَلياً "حرف الروي الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة".[٤]

ولم يكن الاهتمام بالقافية من شأن النقاد والأدباء فحسب، فقد فصَّل فيها العروضيون؛ فنظَّموا وظائفها، وحددوا أجزاءها، وذكروا أنها "آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله"،[٥] وأطلقوا على كل حرف منها لقباً[٦] حسب موقعه ومكانته في القافية، كما أطلقوا على حركاتها ألقاباً أخرى،[٧] وأجمعوا على ضرورة التزام الشاعر بحروفها وحركاتها في نسق واحد لا يخرج عنه إذا بدأ به في قصيدته.[٨]

---

(١) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ٢٤٦.

(٢) "الإيقاع في الشعر العربي" عبدالرحمن الوجي، دار الحصاد، دمشق، ط: ١، ١٩٨٩م، ص: ٧١.

(٣) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ٢٤٦.

(٤) "موسيقا الشعر العربي" د. شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط: ١، ١٩٦٨م، ص: ٨٩.

(٥) "ميزان الذهب في صناعة شعر العرب" أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٦هـ، ص: ١١٢.

(٦) حروف القافية هي: الروي: وهو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه، الوصل: وهو ما جاء بعد الروي من حرف مد أُشبعت به حركة الروي، مثل: (طمعا)، الخروج: وهو حرف المد الذي ينشأ من إشباع حركة الوصل إن كان غير حرف مد، مثل: (هبوبها)، الرِّدْف: وهو حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما، مثل: (أقول)، التأسيس: وهو الألف التي بينها وبين الروي حرف، مثل: (دوارس)، الدَّخِيل: وهو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي، مثل: (أوانس).
يُنظر: "أهدى سبيل إلى علمَي الخليل" محمود مصطفى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: ٣، ١٤١٢هـ، ص: ١٦٦– ١٧٠.

(٧) حركات القافية هي: الرس: وهو حركة ما قبل التأسيس، مثل: (دوَارس)، الإشباع: وهو حركة الدخيل، مثل: (أوانِس)، الحذو: وهو حركة ما قبل الرِّدْف، مثل: (أقُول)، التوجيه: وهو حركة ما قبل الروي المقيد، مثل: (الأمَلْ)، المجرَى: وهو حركة الروي المطلق، مثل: (طلعَا)، النفاذ: وهو حركة الوصل إذا كان هاء، مثل: (شفاهَا)، يُنظر: "أهدى سبيل إلى علمَي الخليل" محمود مصطفى، ص: ١٧٧– ١٧٨.

(٨) يُنظر: "موسيقا الشعر العربي" د. شكري عيّاد، ص: ٩١.

وبالنظر إلى حروف الروي في قصائد شرف المتحدة القافية فإن النون تأتي في مقدمتها، تليها الباء والدال والراء، فالهمزة والفاء والميم، ثم الكاف، وبعدها التاء واللام والهاء والياء، فالعين والحاء والضاد، أما قصائده السبع المتعددة القوافي فجاءت مقاطعها الثلاثة والثلاثون موزعة على النون، فالباء، فالراء، فالميم، فالتاء والدال والكاف، فالهمزة والعين والهاء.(١)

وتلك الحروف التي بنى عليها قوافيه كثيرة الاستعمال شعرياً عدا حرفي الضاد والحاء اللذين خرجا من دائرة حروف رويه السائغة، وقد جاءت معظم قوافيه من غير هاتين القافيتين عذبة طيعة يهتدي إليها القارئ قبل قراءتها، لا سيَّما إذا عَرَف قافية القصيدة، من ذلك قوله:(٢)

---

(١) في هذا الجدول إحصائية بعدد حروف روي شعره ونسبتها من مجموعها في قصائده متحدة القافية، ومقاطعه المتعددة القوافي.

	حرف الرَّوِيّ	القصائد مُتَّحِدة القافية		المقاطع مُتَعَدِّدة القوافي	
		العدد	النسبة	العدد	النسبة
١	النون	٧	١٤,٦%	٨	٢٤,٢%
٢	الباء	٥	١٠,٤%	٦	١٨,٢%
٣	الدال	٥	١٠,٤%	٢	٦,١%
٤	الراء	٥	١٠,٤%	٦	١٨,٢%
٥	الهمزة	٤	٨,٣%	١	٣%
٦	الفاء	٤	٨,٣%	—	—
٧	الميم	٤	٨,٣%	٤	١٢,١%
٨	الكاف	٣	٦,٢%	٢	٦,١%
٩	التاء	٢	٤,٢%	٢	٦,١%
١٠	اللام	٢	٤,٢%	—	—
١١	الهاء	٢	٤,٢%	١	٣%
١٢	الياء	٢	٤,٢%	—	—
١٣	العين	١	٢,١%	١	٣%
١٤	الحاء	١	٢,١%	—	—
١٥	الضاد	١	٢,١%	—	—

(٢) مجلة المنهل، رجب/ ١٤١١هـ.

كانتْ نعيمي وكانَ الركبُ منطلقاً   واليومَ يا ليلُ ما رُحنا ولا جاءوا

وقوله:[1]

لا شيءَ غيرُ خيالٍ نبضُهُ ألـــمٌ   وغيرُ ذكرى غرامٍ دمعُها يَكِفُ

وقوله:[2]

بِكَ ارتقبتُ سماءً غابَ مُدرِكُها   ومنْ مَدارِكَ كانَ البرقُ والمطَرُ

ومعلوم أن الحروف الطيعة تمنح الشاعر فرصاً متعددة لاختيار ألفاظ القوافي، كما أن تلك الحروف مهيئة لخدمة تجارب الشاعر المختلفة، وما قيل في تخصيص الأوزان للأغراض يقال أيضاً في حروف القافية، فليس هناك حروف معينة يمكن أن تتصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح،[3] ولذا جاءت حروف قوافي شرف دالة على أحاسيس مختلفة من غير أن يخصص حرفاً لإحساس دون آخر.

وعنايةً من شرف بموسيقا قوافيه اختار كثيراً منها ممدوداً بحروف اللين، لتنساب في الأذن مع حروف رويِّه العذبة، كقوله وقد جعل الألف رِدْفاً[4] لحرف النون:[5]

كلُّ شيءٍ يا حبيبي هاهُنا يحكي هوانا
دربُنا الهادي وأحلاماً وهبناها صِبانا
ورياضُ الحبِّ فيها ذكرياتٌ من لِقانا
فجرُنا الصافي على عُمْرٍ من الطهرِ رعانا

---

(١) مجلة الفيصل، العدد: ٢٢٣، محرم/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠٧.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) يُنظر: "قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث" د. محمد زكي العشماوي، دار النهـضة العربيـة، بـيروت، ١٩٧٩م، ص: ٣٣٦.

(٤) سبق التعريف بالرِّدْف أثناء تعريف حروف القافية.

(٥) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

وقوله أيضاً فيما رِدْفه واو:[1]

كم هام تحت جناحِهِ قلبُ الفتَى	وأُريقَ منه حنانهُ المشبوبُ
ورمتْ إليهِ بوعدِها قمريةٌ	إن القُمارَى وعدُهُنَّ كذوبُ
وغفتْ على أنفاسِهِ أسيانةً	وعلى الخدودِ مدامعٌ وشُحوبُ
سيغيبُ منفرداً وتُطوَى صفحةٌ	وعلى الجبينِ من الجراحِ ندوبُ
لكنْ سيبقى في الجوانحِ شادياً	يهدي الأحبةَ لحنُهُ المَسكوبُ

وقوله فيما رِدْفه ياء:[2]

فأجابَ الغصْنُ بساماً على الطيرِ الغريرْ
أيها المسكينُ مهلاً لا يُعذِّبكَ المصيرْ
لا تقلْ كيفَ ولا تسألْ إلى أينَ المسيرْ
إنما الأيامُ ضِدّانِ: جليلٌ وحقيرْ

ومثلما نظم شرف قصائده العمودية التامة والمجزوءة على النمط المعتاد ذي الشطرين المنتهي بقافية نظم أيضاً سبع قصائد في قوالب شكلية مستحدثة تسير وفق نظام قافية محدد.

ومن تلك القوالب الشكلية التي جاءت في شعر شرف ما يُعْرَف بالمُرَبع، وهو قالب "يقسِّم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها أربعة أشطر،[3] ويراعي الشاعر في هذه الأشطر نظاماً ما للقافية".[4]

ولهذا الشكل المربع عدة صور في شعر شرف، منها أن يأتي كل قسم مستقلاً عن غيره بقافية موحدة، من ذلك قوله (من مجزوء الرمل):[5]

---

(١) مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر"، ص: ٣٢.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

(٣) يُقصد بالشطر في هذه الأشكال المستحدثة السطر الشعري، سواء كان شطراً عروضيّا، أو بيتاً مدورا.

(٤) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ٣٠٣.

(٥) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

يَطْلُبُ الإنسانُ في دنياهُ أن يلقَى الغرامْ
ثمَّ يلقاهُ فيشكُو جاهداً طولَ الأُوامْ
يَشْهَدُ الليلَ ويَرعَى النجمَ إذ زادَ الضِّرامْ
أيُّ سرٍّ يا تُرَى يَرجوهُ في الحبِّ الأنام؟

***

يَحْسَبُ الإنسانُ أن المالَ مفتاحُ الهناءْ
ثمَّ يصحو فإذا الكلُّ هباءٌ في هباءْ
يشتكي الفقرَ ويشكو من حزازاتِ الثراءْ
أيُّ معنى يطلُبُ الإنسانُ من هذا العناءْ؟

فتلحظ أن كل قسم يتكون من أربعة أسطر، وأن قوافي القسم الأول التزمت بحرف روي موحد هو الميم، أما القسم الثاني فكان حرف رويه الهمزة.

ومن الصور التي جاءت في شعر شرف من الشكل المربع أن تأتي نهاية الشطر الثالث مطلقة من القافية، أما بقية الأشطر ف"تتحد فيها قافية الشطرة الأولى والثانية والرابعة"،[١] مع ضرورة اتحاد الشطر الرابع في كل قسم بحرف روي موحد، وذلك كقوله (من المتقارب):[٢]

سأذكرُ همسَكِ في مسمعي   وإشراقَ سحرِكِ في أضلعي
سأذكرُها ما تَوالى الصباح   وما حنَّ جنبٌ إلى المضْجَعِ

***

سأذكرُ حبَّكِ في أضلعي   وذكرَى غرامِكِ تحيا مَعي
كنورٍ يضيءُ ظلامَ الحياة   ويحيا معي العمرَ في مضجعي

فالشطر الثالث جاء في القسمين مختلف حرف الروي، بخلاف بقية الأشطر في القسمين، حيث جاءت قوافيها على حرف روي موحد، ونشير إلى أن الشاعر لم يلتزم

(١) "موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور" د. صابر عبدالدايم، ص: ٢٠٧.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٩م، ص: ٥.

هذه الطريقة في باقي أقسام القصيدة، فقد نوع بين الطريقة السابقة وهذه الطريقة، وقد يعد هذا عيبا، لأن الشاعر لم يتبع نظاماً موحدا.

وهناك قالب شكلي آخر وَرَدَ في شعر شرف، وهو نظام المخمَّس، وفيه "يُقَسِّم الشاعر مقطوعته إلى أقسام، كل قسم منها خمسة أشطر لها نظام خاص في قوافيها".(١)

ومن الأنظمة التي جاءت عليها مخمسات شرف أن تلتقي قوافي الأشطر الأربعة الأولى في كل قسم على حرف روي واحد، أما الشطر الخامس فيستقل بحرف روي موحد يتكرر في جميع الأقسام، ومنه قوله (من مجزوء الرمل):(٢)

كلُّ شيءٍ يا حبيبي هاهُنا يحكي هوانا
دربُنا الهادي وأحلاماً وهبناها صِبانا
ورياضُ الحبِّ فيها ذكرياتٌ من لِقانا
فجرُنا الصافي على عمرٍ من الطهرِ رعانا
والربيعُ الغضُّ صفوٌ لم يزلْ يذكرُ حبي

***

يا حبيبي أينَ أيامٌ ملأناها نعيما؟
وأذعنا حبنا أنشودةً تجلو الغيوما
حبنا هذا الذي روَّى من العطرِ النسيما
هلْ تذكرتَ الأماني؟ كلُّها أضحتْ هشيما
كلُّها لم تُبْقِ حتى لمحةً في البعدِ تسبي

فنرى أن قوافي الأسطر الأربعة الأولى من القسم الأول نونية، وفي القسم الثاني ميمية، أما السطر الخامس من القسمين الأول والثاني فقافيته بائية ثابتة تتكرر في كل قسم من أقسام القصيدة الأخرى.

---

(١) "موسيقا الشعر" د. إبراهيم أنيس، ص: ٣٠٥.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

وثمة نظام آخر من أنظمة المخمسات التزم شرف في قوافيه الثلاثة الأولى بحرف روي موحد يتنوع في كل قسم، والشطر الرابع التزم له حرف روي موحد أيضاً ولكنه يتكرر في كل قسم من أقسام القصيدة، أما الشطر الخامس فيتحد حرف رويه مع الشطر الرابع إضافة إلى تكرره كاملاً في نهاية كل قسم لغرض يبدو أنه إنشادي، يقول (من المجتث):[1]

يـــا طلعـــةَ الفجـــرِ
يـــا بـــسمةَ الزهـــرِ
أســـرفتَ في الهجـــرِ
قلْ لي إذنْ ذنبي
يا آسرَ القلبِ[2]
تَقـــسو لأنـــساكا
والقلـــبُ مأواكـــا
والـــروحُ ترعاكـــا
في البعدِ والقُربِ
يا آسرَ القلبِ

وقد خرج شرف عن التزام نظام المخمسات في قصيدة جاءت جميع أقسامها مخمسة الأسطر عدا قسم واحد جاءت أسطره سبعة،[3] وهذا ينافي ما نصَّ عليه في التعريف السابق.

لقد بدا أن شرفاً نوَّع في أشكال قوالبه، وبدا أيضاً أن قصائده من تلك القوالب ليست قليلة، لذا فثمة وقفة قصيرة حول الدافع الذي أغرى شرفاً بإكثار النظم في مثل تلك القوالب المستحدثة.

لعل الدافع الأقوى يكمن في كون تلك القوالب بقوافيها المتنوعة وسطاً بين الشكل العمودي التقليدي، والشكل الحر الجديد؛ إذ إن الأول ملتزم بالقافية التزاماً لا يحيد عنه،

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) ليس لصفِّ القصيدة ذات القالب المستحدث طريقة محددة كما هو بادٍ في الأشكال السابقة، إنما لكل شـــاعر طريقة أو طرق يعتمدها في ترتيب أسطر قصيدته.

(٣) يُنظر القسم الأول من قصيدته (طفلي والسؤال) في ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣٨.

أما الشكل الآخر فله عن ذاك مندوحة واسعة، وهذا ما أظنه حدا بشرف إلى إرضاء رغبتين معا؛ رغبة تتمثل في وفائه للشكل العمودي، ورغبة تمثلت في ضيق ذرعه بالقوافي المنضبطة، إضافة إلى ما في تنويع القوافي من انتقالات إيقاعية يطمئن إليها شرف.

ولم يكن اهتمام شرف بقوافيه منصبّاً على شعره العمودي، فله عناية خاصة بالقوافي في كثير من شعره الحر، إلى درجة أن بعض شعره الحر قابل للتحويل إلى شعر عمودي تحويلاً كاملا، ولا أدري إذا كان شرف تعمد كتابة ذلك الشعر في قالب الشعر الحر لتكثير صفحات ديوانه؟ أو أن ذلك كان مجرد موافقة لم يتنبه لها شرف؟[1] وعموماً فإن بعض أجزاء شعره الحر الملتزمة بالقافية ليست إلا شعراً عموديا، من ذلك قوله:[2]

إذا ما سرتِ عندَ النِي *** لِ في إشراقةِ الفجرِ

وأسمَعَكِ النسيمُ العذْ *** بُ أنغاماً من الطهْرِ

... فبُوحي ليسَ غيرُ الحب *** بِ والأشواقِ في صدري

... ومنكِ تفيضُ أنواري *** وأدركُ مَوْكِبَ السِّحْرِ

... فعُودي لا أزالُ هُنا *** أَقصُّ على الرُّبى أَمري

... فأنتِ لقلبي المحرو *** مِ آياتٌ منَ الفخْرِ

... وفيكِ يضوعُ إلهامي *** وحُبكِ مُنتهَى عُمْري[3]

فهذه الأجزاء مجتمعةً شكَّلَتْ قصيدة عمودية ملتزمة بحروف القافية وحركاتها.

ومن غير ذلك التوافق العجيب تطالعنا مقاطع من شعره الحر لا تتقيد بتفاعيل محددة العدد، ولكنها تلتزم بقافية موحدة في كل مقطع، كقوله:[4]

---

(١) تُنظر مقطوعته (لا تصدق) في ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٠، وكذلك مقطوعته (أغنية) في المجلة العربية، ربيع الأول/ ١٤١٣هـ، ص: ٩٥، حيث كُتبتا على طريقة الشكل الحر، وهما صالحتان للشكل العمـــودي دون أي تصرف فيهما.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٤.

(٣) القصيدة في الديوان جاءت منثورة في أسطر مختلفة الطول، وحولتها إلى القالب العمودي لإيضاح قربها منه بعد أن استبعدت ما خرج عن حرف القافية، وما زاد أو قل عن عدد تفعيلات مجزوء الوافر.

(٤) ديوان: العروس الشاردو، ص: ٨.

لا تَغْضَبي

إنْ قُلتُ إني قَدْ نَسِيْتُ فَكَذِّبي

إنَّ الزَّمَانَ مُعَذِّبي

وَأَخافُ أَنْ يُعْدِيْكِ حَظِّي فَاهْرُبي

... لا تَغْضَبي

فاليأسُ حَطَّمَ قَارِبي[١]

ولْتَسْمَعِي هَمْسَ الفُؤادِ وَجَاوِبي

فالقلبُ يهتفُ إنْ رآكِ بجانبي

فَلْتَحْفَظي عَهْدِيْ فَحُبُّكِ غَالِبي

ويتجلى حرص شرف على إتمام موسيقية شعره الحر عندما يجمع في بعض مقاطعه أكثر من قافية تتعاقب على المقطع، كقوله:[٢]

هَذا العَصْرْ

رَجَمَ الصدقَ بداخلِ فَجْوَةْ

بالأَحجَارْ

دَفَنَ الصدقَ بداخلِ هُوَّةْ

تحتَ قَرَارْ

وفي دواوينه الثلاثة الأخيرة تتباعد قوافي شعره الحر بعضها عن بعض شيئاً فشيئا، حتى تكاد تنعدم إلا من أشباه القوافي، ويمكننا أن نستنتج من هذه الظاهرة أبعاد الاتجاهات الفنية الجديدة التي أفادها من بعض تيارات عصره الأدبية، مما كان له تأثير مباشر في تغير نهجه الفني بشكل عام، وبخاصة في بعض قصائد دواوينه الأخيرة.[٣]

---

(١) كلمات القوافي (قاربي– جاوبي– بجانبي– غالبي) اشتملت على حرف التأسيس، فخالفت كلمات القوافي الأولى، ويعد هذا عيباً من عيوب حروف القافية سيأتي الحديث عنه لاحقا.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٤.

(٣) تُنظر مثلا قصيدته (نافذة) في ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٣٨، وقصيدته (الطواحين) في ديوان: مملكتان، ص: ٦٥، وقصيدة (صلصلة) في ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٤٣.

وعودة إلى قوافي شعره العمودي، ورصد بعض ما عليها من مآخذ ندت عن سائر قوافيه العذبة، فمن ذلك إثقاله لبعض قوافيه ذات الحروف الطيعة حينما عامل الحرف الذي قبل حرف الروي معاملة حروف الرِّدْف، فسكنه وهو ليس حرف مد، ويتضح ثقل هذا التسكين في البحر البسيط بخاصة، وقد بنى شرف على هذه الطريقة أربع قصائد، منها قصيدتاه الضادية والحائية، ولكي يظهر ثقل هذه الإيقاع سأسوق لها مثالاً رويُّه ذائع، ليتضح كيف بدا حرف الروي معها شاحبا، يقول:[1]

ما عادَ يَطربُ للتلويحِ بالوعْدِ	وليسَ يأسُو علَى قربٍ ولا بُعْدِ
قسوتِ بالقلبِ حتى ظنها سِمَةً	فعاشَ في الصدِّ لا يشكو من الصدِّ
أَراقَ فيكِ الجوَى إذ كنتِ مصغيةً	وغابَ في النأيِ إذ أخلفتِ في الوعْدِ

فعند قراءة الأبيات نجري مع إيقاع البحر، وفي لفظة القافية يَسْكُن الإيقاع عند سكون حرف ما قبل الروي؛ ذلك أن تسكين حرف ما قبل الروي في البحر البسيط التام —إن لم يكن حرفَ مدٍّ مضمومَ (الحذْو)[2] أو مكسورَه— مستثقلٌ يبدد عذوبة حرف الروي.[3]

أما حروف رويِّه النافرة فجاءت في قصيدتين؛ الأولى ضادية، والأخرى حائية،[4] ولا شك أن الشاعر المعاصر يُضَيِّق على نفسه باتخاذه نافر الحروف رويّاً لقصائده، وهذا ما دفع شرفاً إلى البحث عن ألفاظ لا تأتلف مع باقي ألفاظ القصيدة التي تخرج عادةً من

(١) مجلة الخفجي، السنة: ٢٤، العدد: ١٠، نيسان/ ١٩٩٥م، ص: ٢٣.

(٢) سبق التعريف به أثناء تعريف حركات القافية.

(٣) لم أجد —فيما بين يديّ— من أشار إلى ثقل مثل هذا الإيقاع، بل إن كتب العروض التي طالعتها لم تتعرض لأمثلة من هذا الضرب، وقد بحثتُ في دواوين شعراء جاهليين وأمويين وعباسيين فلم أجد بيتاً واحداً على هذه الطريقة.

(٤) صنف الدكتور إبراهيم أنيس حرف الضاد في الحروف قليلة الشيوع، وحرف الحاء في الحروف متوسطة الشيوع، وقد اعتمد في ذلك التصنيف على نسبة شيوعها في الشعر العربي، ثم ذكر أن كثرة الشيوع أو قلتها لا تُعزَى إلى ثقل في الأصوات أو خفةٍ بقدر ما تُعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات، ثم ساق على ذلك أمثلة بدت فيها الحروف مخالفة لتصنيفها، يُنظر: "موسيقا الشعر" ص: ٢٤٨— ٢٥٦.

ومعنى هذا أن استعمال حرف هو في الأصل قليل الشيوع أو متوسطه يتوقف على تركيبه في لفظة القافية، فقصيدة جرير الحائية في مدح عبدالملك بن مروان جاءت مؤتلفة مع مدود القافية (صاح— الرواح)، بخلاف التركيب الذي جاءت معه في قصيدة شرف الحائية.

معجمه الشعري الخاص لا من المعاجم اللغوية، ونلحظ ذلك في قصيدته الضادية (نبض الجوى) التي أعُدُّها أسوأ شعره،[1] لما فيها من تكلف وصنعة، إضافة إلى قافيتها التي جمع فيها بين روي نافر، وحرف ساكنٍ غيرِ ممدودٍ قبلَه:[2]

تَأَخرَ الصُّبحُ لَمْ تَبْزُغْ بَشَائرُهُ — فَأَنَّ طَيريَ كَالَمذْبُوْحِ يَرْتضُّ[3]

يَرُوحُ يَضْرِبُ في الأَضْلاعِ مُكْتَئِباً — وَيَشْتَكي البَرْدَ إذ يَغتالهُ الرَّمْضُ[4]

رِسَالةٌ مِنكَ لَوْ هَلَّتْ بَشَائرُها — لأَحْيَتِ الميْتَ لا جُرْحٌ وَلا مَضٌّ[5]

وفي قصيدته الحائية يُضطر لبعض ما اضطُر إليه في قصيدته الضادية، ويتعامل مع حرف ما قبل الروي بمثل تعامله السابق، يقول:[6]

إني أتيتكَ لا زادٌ سوَى أَلمي — وفوقَ كفِّي ذنوبٌ هزَّها البَرْحُ[7]

الخزيُ أضمرَني والذنبُ أثقلني — والرأسُ مِن خزيِهِ قد ضمَّهُ الكَشحُ[8]

فنلحظ أن حروف روي المقطعين السابقين –على ما فيها من ندرة وهما بتلك الصورة– اجتلبت معها ألفاظاً معجمية لم يجد الشاعر بدائل أوضح منها في معجمه الشعري الخاص الذي يسعفه كثيراً عندما يكون حرف الروي طيعا.

---

(١) يبدو أنه نظمها في بداياته، و لم تحظ بتنقيحه، فآثر الاحتفاظ بها وهي على تلك الصورة.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٣) يرتضّ: يَتَكَسَّر، يُنظر: "القاموس المحيط" ص: ٨٢٩.

(٤) الرَّمْض: مُحَرَّكة شِدةُ وقعِ الشمس، وسكَّن الشاعر ميمها ضرورة، "القاموس المحيط" ص: ٨٣٠.

(٥) المَضّ: الحُزْن، وهو من قولهم: مَضَّه الشيء مضّاً أي بَلغَ من قلبه الحُزْنُ به، يُنظر: "القاموس المحيط" ص: ٨٤٣.

(٦) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٧) البرح: الشِّدَة والشَّر، "القاموس المحيط" ص: ٢٧٢.

(٨) الكشح: ما بين الخاصِرة إلى الضلع الخَلْف، "القاموس المحيط" ص: ٣٠٥.

ولم تخلُ بعض قوافيه السائغة من هنات أضعفت البيت بورودها فيه، فمن ذلك مجيء لفظة قافيته حشوا، والقافية "لا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه"،[1] ومن ذلك قوله:[2]

نَسُوا الكتابَ فضلوا الدربَ وانفرطوا   وَمَزَّقتهُمْ كلابُ الأرضِ والبَقَرُ
إني صرختُ مِراراً مِنْ لَظَى أَلمي   والليلُ يَشهدُ والأوراقُ والسَّهَرُ

فلأن قومه نسوا كتاب اللَّه مزقتهم الكلاب، ولكن ما شأن البقر؟ وهل هي قادرة على التمزيق كالكلاب؟ لقد أحوجته القافية إلى ما فيه راء فلم يجد غير الأبقار المسالمة لتلبية حاجة القافية لا المعنى؟ كما أحوجته قافية البيت الثاني أيضاً إلى تكرار معنى ما ذكره في قوله (والليلُ يَشهدُ) الدالة على السهر.

ويتكرر مثل هذا الحشو في قصيدته (يا قدس):[3]

لا ساغَ ماءُ النيلِ يوماً في فمي   وثراكِ بينَ مذلَّةٍ وهوانِ
هَدَموا البيوتَ ودمَّروا أركانَها   وتقدموا بالزُّوْرِ والبهتانِ
لا ردَّهُمْ عقلٌ ولا عِلمٌ ولا   دينٌ ولا خوفٌ من الديانِ

في البيت الأول يدعو الشاعر على نفسه ألا يسيغ ماء النيل في فمه ما دام ثرى القدس بين أمرين؛ المذلة، والهوان، فنفتش ونعيد النظر مرة بعد أخرى فلا نجد غير معنى واحد كالمعنى الواحد للزور والبهتان في البيت الثاني، وفي البيت الثالث يصف تعنُّت الغاصبين الذين لم يردهم عن اعتداءاهم عقل ولا علم، ثم قال: (ولا دين)، فما شأن قوله: (ولا خوف من الديان) وقد دلَّت عليه (ولا دين)؟

---

(١) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٤٤٢، وأنبه إلى أن لفظة : (لتتمة) وردت في الكتاب: (لتنمية) وأظنها خطأً مطبعيا.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.

ومن هنات قوافيه أيضاً تكلف نظم البيت أو جزء منه استعداداً للقافية، وهذا يكون غالباً على حساب المعنى، والأصل أن ألفاظ القافية "في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب لأجل القافية، بل هي تكون المجلوبة لأجله"،(١) ومن ذلك قوله:(٢)

القيدُ كـــبَّلها وعاقَ مسيـــرَها والسجنُ أرضعَها وبئسَ المُرْضِعَةْ

يتحدث شرف عن نفسه وهو في قيود أعجزته عن السير لتتركه سجينا، وبهذا المعنى يتم المراد من البيت، ولكن القافية لم تتم لدى الشاعر، مما اضطَره لاجتلاب صفة الإرضاع للسجن لتتم قافية البيت بقوله: "وبئس المرضعة".

وكقوله أيضاً في حال أُمته:(٣)

نقفورُ عادَ حثيثاً نـــحوَ دوحتِنا وما تَصَدَّى لهُ هارونُ أو عُمَرُ

فما أظنه اجتلب تلك الأسماء (نقفور– هارون– عمر) إلا ليجعل من (عمر) قافية لبيته، بدليل تقديمه لـــ(هارون) متناسياً مراعاة الأفضلية والترتيب الزمني، وهما معاً يقتضيان تقديم عمر –رضي الله عنه–.

ومن ذلك إقحامه البيت بقافية متكلفة، كقوله:(٤)

لم يَخْشَ جُرْحاً وإلاّ ما تطوفُ بِهِ فالجرحُ ما زالَ في جنبيهِ ما انْدَمَلا

فهو يريد أن يقول إن الجرح مازال في جنبيه نازفا، ولكن لفظة (اندمل) أغرته بلامها، فأقحمها منفيةً في القافية لتؤدي معنى (نازف).

وقوله أيضا:(٥)

---

(١) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٤٤٢.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٥) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٠هـ، ص: ١٤٩.

نلهو على التربِ حيناً ثم يضجرُنا   فالطينُ سَلوَى لنا والنهرَ نقتحِمُ

فمع سهولة حرف الميم، وكثرة بدائل ألفاظه في القوافي.. إلا أنه أقحم لفظة القافيةِ البيتَ كاقتحامه النهرَ، دون أن يقدم ذلك الاقتحام معنى واضحا.

ومن الهنات التي وقع فيها شرف عيوب عامة في القافية، وعيوب أخرى في حروفها وحركاتها.

فمن العيوب العامة التي جاءت في شعر شرف التضمين، وهو "تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي بعده"،[1] وقد ورد في موضعين من شعره، يقول في أحدهما:[2]

وَمَا الشَّهْدُ يا نفسُ عندَ امْرِئٍ   تَعَوَّدَ مَسَّ صُنوفِ الضَّرَرْ

سِوَى علقمٍ واسألي المُدنَفِينَ   فهاتي خيامكِ حانَ السَّفَرْ

والإيطاء عيب آخر من العيوب العامة، وفيه تتكرر "كلمة الروي بلفظها ومعناها بدون أن يَفْصِلِ بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل"،[3] وقد جاء في أربعة مواضع من شعره، منها قوله:[4]

وأسمعُ منهُ رقيقَ الكلامِ   بأني هواهُ وأني المُنَى

وأمضي أَعُدُّ حِرابَ الثواني   لأسمعَ في الصبحِ حلوَ المُنَى

فقد تكررت كلمة الروي (المُنَى) في البيتين، والفاصل بينهما ستة أبيات فقط، على أنه ينبغي على الشاعر المُجيد الابتعاد عن ذلك التكرار مهما طال الفاصل، لأن مهارته تقتضي إيجاد بدائل تخدم المعنى، حتى لو اضطر إلى إعادة صياغة البيت.

---

(١) "المرشد الوافي في العروض والقوافي" د. محمد حسن عثمان، ص: ١٤٧.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) "أهدى سبيل إلى علمَي الخليل" محمود مصطفى، ص: ١٨٧.

(٤) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤٠٩هـ، ص: ٨٠.

ومن عيوب حروف القافية التي جاءت في شعر شرف سناد التأسيس، وهو مجيء أحد ألفاظ القافية مؤسساً بالألف والبقية لا تأسيس فيها،[1] وقد ورد في قصيدتين من شعره، يقول في إحداهما:[2]

حسبي التفكُّرُ في جمالِكَ بُرهةً — أنسَى بها كلَّ الهمومِ الموجعَةْ

مَن لي إذا أنكرتَني وطردتَني — عن عرشِ حبكَ والقلوبُ مُجَمَّعَةْ

يا ربِّ لا أبغي سِواكَ وإنني — أدعوكَ مُبْتهلاً وروحي طامِعَةْ

فالقصيدة كلها جاءت غير مؤسسة كما في البيتين الأوَّلَين، عدا البيت الأخير، وبيت آخر دخل في قافيتيهما حرف التأسيس.

ومن عيوب حركات القافية التي وقع فيها شرف الإصراف، وهو "اختلاف حركة الروي بالفتح مع الضم أو الكسر"،[3] وجاء في موضع واحد من شعره، وأظنه وقع فيه متوهما، يقول:[4]

كمْ هزَّنا الشوقُ للأحبابِ يدفعُنا — لولا القيودُ وكمْ للقيدِ إيــذاءُ

فالقصيدة كلها مضمومة حركة الروي، عدا هذا البيت الذي رفع شرف فيه حرف روي القافية ظانّاً أن (إيذاء) مبتدأ مؤخر، وفاته أنها مجرورة ب (كم) الخبرية التي لا يجوز مع اسمها إذا فُصل بينهما بجار ومجرور، أو ظرف إلا النصب أو الجر،[5] والنصب أرجح.[6]

---

(١) يُنظر: "أهدى سبيل إلى علمَي الخليل" محمود مصطفى، ص: ١٩٢، أنبه إلى أن تعريف التأسيس في هذا الكتاب وغيره هو: "تأسيس أحد البيتين دون الآخر"، وقد أوجزتُ التعريف من خلال مثال شرحه صاحب الكتاب.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

(٣) "المرشد الوافي في العروض والقوافي" د. محمد حسن عثمان، ص: ١٤٢.

(٤) مجلة المنهل، رجب/ ١٤١١هـ.

(٥) إذا كان حقها الجر فالعيب حينئذ يسمى إقواء، والإقواء "اختلاف حركة الروي بين الضم والكسر". "المرشد الوافي في العروض والقوافي" د. محمد حسن عثمان، ص: ١٤٢.

(٦) يُنظر: "النحو الوافي" عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط: ٣، ١٩٦٦م، ٤/ ٥٣٤.

ومن عيوب حركات القافية الأخرى سناد التوجيه، وهو "اختلاف حركة ما قبل الروي في القافية المقيدة"،(١) وهذا النوع من العيوب لم يرد لدى شرف إلا في قصيدة واحدة، منها قوله:(٢)

فطفلٌ يُنادي ويَسعَى طروباً	يُداعِبُ أحلَى أَماني العُمُرْ
يُغني ويجهلُ معنى الشقاءِ	ويكسو الليالي ضياءَ القَمَرْ
قضى العمرَ يرعَى طُيوفَ الأماني	ويَحنو على البائسِ المُفْتَقِرْ

ففي قوافي الأبيات نجد حركة ما قبل الروي المقيد جاءت ضمة، ففتحة، فكسرة، ومعظم أبيات القصيدة مفتوحة ذلك الحرف، فكان على الشاعر أن يلتزم بحركة موحدة، لينتظم إيقاع قافيته.

وثمة ما أراه عيباً في حركات القافية و لم أجد من سَمّاه، وهو أن يجيء حرف ما قبل الروي متحركا، وهو في باقي القوافي ساكن، كقوله:(٣)

غداً يا قلبُ تلقاها	وتَقضي العيشَ في الطَلَبِ
فلا تَشكو ولا تبكي	ولا تَفنى علَى الدَّرْبِ
غداً يا قلبُ موعدُنا	ننالُ السعدَ في القُرْبِ

ففي قافية البيت الأول نلحظ أن حرف ما قبل الروي —وهو اللام— جاء مفتوحا، وقد جاء في باقي القصيدة ساكناً كما يظهر في حرفَي الراء في البيتين اللذين بعده، وهذا العيب من شأنه أن يغير في مجرى الإيقاع.

---

(١) "فن التقطيع الشعري والقافية" د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، ط: ٥، ١٩٧٧م، ص: ٢٨٠.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

ب – الموسيقا الداخلية :

وهي في معظم صورها إيقاعات "خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات"،[1] لتستحيل في الأذن أنغاماً محَسَّة عبر رنين الكلمات وإيقاع الجمل والعبارات.[2]

وتتجاوز ذلك إلى تحقيق نوع آخر من "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها"[3] المرتبطة بالتأثيرات العاطفية الناشئة من التجربة الشعرية ذات الصلة الانفعالية بمجال العمل الشعري.[4]

وطاقاتها لا تنحصر في شكل شعري دون آخر، فكما تُحَس إيقاعاتها في القصيدة العمودية التي اكتسبت موسيقيتها الأولية من انتظام التفاعيل والقوافي.. فهي مُحَسَّة أيضاً في القصيدة الحرة التي تعوض عن ذلك "بما تعلمَته من حسن الصياغة، وجودة توجيه الجملة الشعرية عبر أساليب عربية خالية من التعقيد".[5]

والناظر في أشعار شرف يجد في تضاعيفها إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات المكتسبة من الأوزان والقوافي، منها ما يطرب له السمع جملة، ومنها ما يغريه بأجزائه البديعة التي اكتسبت مقوماتها الإيقاعية من فنون البلاغة الصوتية.

فمما يطرب له السمع جملةً في شعر شرف ما يطالعنا أحياناً في بعض قصائده ومقاطعه التي يروق إيقاعها في السمع، ويحلو تكرارها على اللسان دون أن تدلنا إليها معايير ثابتة، وربما طال وقوفنا عليها عاجزين عن تحديد مكامن الإعجاب الموسيقية، وربما اجتهدنا في تحديد معايير لتلك المكامن الموسيقية لنجدها بعد ذلك في قصائد أخرى عاجزة عن منحنا الشعور نفسه الذي تمنحنا إياه قصائده تلك، ولعل هذا بعض شأن الموسيقا

---

(١) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ٩٧.

(٢) يُنظر: "خمسة إشكالات نقدية" عادل فريجات، دار دانية، دمشق، ط: ١، ١٩٨٩م، ص: ٦٨.

(٣) "قضايا الشعر في النقد العربي" د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، ص: ٣٦.

(٤) يُنظر: "لغة الشعر الحديث: مقوماتها وطاقاتها الإبداعية" د. السعيد الورقي، ص: ٢٠٩.

(٥) "موسيقا الشعر العربي: قضايا ومشكلات" د. مدحت الجيار، دار نديم للصحافة والنشر، القاهرة، ط: ٢، ١٩٩٤م، ص: ٣٠٦.

الداخلية التي ستظل قيد البحث والاستكشاف، ليس في شعر شرف فحسب، بل في شعرنا الغنائي كله.

ولعل أبرز ما يبدو للدارس من تلك المكامن هو ما يُمْكن أن يُحَمَّلَ ظواهرَ الحروف والألفاظ والجمل، وما تمتلئ به من تناسق أصوات، وبعد عن التنافر، ووضوح في الدلالة، مما تهيئها مجتمعةً تجربة الشاعر الخاصة، "وكأن أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام"،(١) ومن ثَم يبثها في نصه الشعري، لتكتسب في أجوائه إيقاعات وأنغاما، ولنتأمل إيقاعات هذا المقطع من قصيدة شرف (الذكريات والصدى)، يقول:(٢)

كنَّا وكانَ العمرُ محضَ سعادةٍ	واليومَ ألوانَ الأسَى يَسقينا
يا ذكرياتِ السعدِ طوفي واملئي	كأسي بفيضٍ منكِ قد يُروينا
كم ليلةٍ قد كنتُ فيها فارساً	والحبُّ من ليلايَ كان مكينا
قالتْ: مساءُ الخيرِ حينَ تلامَسَتْ	أطرافُنا وتعانَقَتْ أيدينا
ودنوتُ ألثِمُ خَصلةً من شعرِها	وَدَنَتْ، وَبَادي الشوقِ لا يُغْوينا
قالتْ: يقولُ الناسُ إنكَ شاعرٌ	والمَينُ للشعراءِ صارَ خدينا
فأجبتُ والآلامُ تَهصِرُ مُهجتي	حِيْناً، وَتعْتصِرُ المَدَامِعَ حِيْنا:
الشعرُ دونَ هوىً يُرقرِقُ لفظَهُ	هُوَ ذَلِكَ المَيْنُ الذي تَعْنينا
فتبسَّمَتْ في رقةٍ وتنهدَتْ	ومضتْ تَقُصُّ غرامَها المَكنونا
ومضتْ لحاجتِها وسرتُ لحاجتي	وتفرَّقَ الركبُ الذي يَحْوينا

ومثل ذلك يجري أيضاً على قوله في قصيدته (خذيني إليك):(٣)

خُذِي مِن دَمي

---

(١) "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ٩٧.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ١٠.

كُلَّ ما تَشْتهِين

خُذِي أَعينِي أنجُما

خُذي أَضلعي

سُلماً سُلما

خُذي أَحرُفي

وردةً أو دَما

خُذيني

خُذي كلَّ ما تشتهين

ولا تترُكيني

أُوَاجهُ وَحْدي

فُلُوْلَ المُنى مُرْغَما

إن أُولى الدلالات الإيقاعية الظاهرة في هاتين القصيدتين تكمن في سهولة ألفاظهما، وعذوبة جملهما، ووضوح معانيهما، وتلك الصفات تظهر كثيراً في قصائد شرف الأخرى دون أن تحْمِل كل تلك الإيقاعات المتلاحقة، إذاً فهناك ثمة دلالات أخرى تخفي في طياها مكامن إيقاعية آسرة، قد تكون عاطفة الشاعر المتأججة بالذكريات والأشواق وراءها، وربما كان خلفها إلهام موفق، وقد يكون الاستعداد النفسي لدارس مبتدئ مثلي مهيئاً لتهويل مثل تلك الجوانب الموسيقية التي يستشعرها حسه الخاص.

وفي مقاطع أخرى من شعره تبدو الدلالة الإيقاعية أكثر وضوحا، لكونها غالبة على مقاطعه، فمن ذلك ما "ينبع من صوتيات أولية (حروف ومقاطع) تتكون منها كلمات كلٌّ صوتية منها بين الجهر والهمس، والشدة والرخاوة"،[1] ونجد مثل ذلك في توالي المدود الذي يُكسب النص إيقاعاً هادئا، كقوله:[2]

(١) "موسيقا الشعر العربي: قضايا ومشكلات" د. مدحت الجيار، ص: ٥٣.

(٢) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٥.

أما آنَ يا قلبُ أن تستريحَ	وأنْ تستقرَّ علَى مرفإِ؟
طواكَ الورَى مُذْ طويتَ الشبابَ	وحنَّ الفؤادُ إلى ملجأِ
توالتْ عليكَ خطوبُ الحياةِ	وسارتْ خُطاكَ إلى الأسوأِ
فيا قلبُ ودِّعْ بقايا الرجاءِ	وودِّعْ حياتَكَ أَوْ فارجئِ

فنلحظ أن المدود، وحروف اللين مسيطرة على ما يقارب ثلثي الألفاظ (أما– آن– يا– تستريح– على– طواك– الورى– طويت– الشباب– الفؤاد– إلى– توالت– عليك– خطوب– الحياة– وسارت– خطاك– إلى– فيا– بقايا– الرجاء– حياتك– أو)، وهذا ما منح النص إيقاعاً هادئاً ممتدّاً بين الدلالة.

وقد يكون لتكرر حرف ذي جرس خاص دلالة إيقاعية أخرى، كتكرر حرف السين الهامس في قوله:[1]

ونسمو فوقَ ما يسمو ونسري	سنىً وعلى مدارجِهِ نَلفُّ
ونسبقُ في الرضى طيراً طليقاً	نحلقُ في مداهُ ولا نُسِفُّ
ونبني بالُمنى بيتاً ظليلاً	فما لليأسِ في الرمضاءِ سَقْفُ
فكوني في المدى لحناً وذكرى	وأنفاساً لها الأنسامُ تَهْفو

إننا نجد حرف السين في هذه الألفاظ (نسمو– يسمو– نسري– سنى– نسبق– نسف– لليأس– سقف– أنفاساً– الأنسام) قد تعاقب على ما يدنو من ثلث مجموع ألفاظ الأبيات، وهي نسبة قادرة على منح المقطع نبرة إيقاعية هامسة.

وكقوله وقد كرر حروف المد متبوعة بهمزة:[2]

سَأَقوْلُ فِي التَّحْقِيْقِ إِنِّي
أَعْرِفُ الأَسْمَاءَ وَالأَشْيَاءَ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) ديوان: القافلة، ص: ٨.

وَالسُّجَناءَ وَالشهَدَاءَ
وَالفُقَرَاءَ وَالُمسْتَضْعَفِيْن

والتكرار ملمح إيقاعي واضح الدلالة، وهو أسلوب يمتاز بقدرته على إحداث موسيقا ظاهرة،(١) وتتحقق من خلال إعادة الألفاظ في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقيا،(٢) وقد ورد هذا الأسلوب بكثرة في شعر شرف، وتنوعت فيه طرقه؛ فحيناً يكرر حروفا، وحيناً كلمات، وحيناً جملا، فمن تكراره للحروف قوله:(٣)

لا لا تَقُولي عَهْدُنا
لا لا تُعِيدي
ذِكْرَ ماضي حُبنا...
لا نُوْرَ
لا أَحْلامَ تجْمَعُنا
علَى الدَّرْبِ الطَّوِيْلْ
لا أُغْنِيَاتٍ حافلاتٍ بالهناء

فهو بهذا التكرار الذي أكد به شدة النهي والنفي معاً يؤكد به أيضاً إيقاعات المقطع الذي بدا معها منساباً وسلسا.

وكثيراً ما كرر شرف كلمات أثقلت صدره، ففرغها في نصوصه لتكشف ما بداخله، على أن ليس كل تكرار يؤدي الغرض الإيقاعي أو الشعوري؛ إذ لا بد أن يكون أولاً قادراً على أن "يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة"،(٤) وهذا ما نجده في كثير من مقاطع شرف، ومن ذلك قوله:(٥)

---

(١) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٢٩١.

(٢) يُنظر: "جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي" د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م، ص: ٢٣٩.

(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٢٥.

(٤) "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٢٨١.

(٥) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ٣، يونيو/ ١٩٨٥م، ص: ٧.

وَأَرْفُضكُمْ
أَيَا شَيْئاً بلا مَعْنى
وَيَا حَرْفاً بلا مَأوَى...
لهَذا جئتُ أَرْفُضُكُمْ...
وَأَرْفُضُكُمْ وَأَرْفُضُها
وَأَرْفُضُ ثَغْرَها البِكْرا
وَحَتَّى الخَصْلَةَ الحَمْقاءَ أَرْفضُها

فهذا إعلان صارخ بالرفض لا تراجع فيه، ولا شك أن موقف الشاعر اكتسب هذه الصفة الصارمة من تكرار لفظ الرفض، كما اكتسب إيقاعه الحاد من حروفه الجهورية.

وقد يكون من ذلك قوله:[1]

وداعاً رفاقي وداعاً وداعاً لقدْ طالَ صبري ويومي حَضَرْ

على أنني أرجح أن شرفاً جاء بالتكرار لإتمام الوزن؛ إذ إنني لا أجد في لفظه المكرر قوة تستدعي إعادته إياه ثلاث مرات في بحر تُغري تفاعيله بمثل هذا التجزيء، وبخاصة إذا علمنا أن بيته هذا هو البيت الأخير من قصيدة أبياتها ثمانية وعشرون، فقد يكون الشاعر استنزف طاقته فأحب أن يُشعر المتلقي أن بيته هذا قفل قصيدته.

وقد يهيئ شرف من إيقاع الألفاظ المكررة مع دلالتها النفسية مزاوجة لطيفة تمنح المقطع حيوية وعذوبة في آن، كقوله في قصيدة (الإعصار وعيون أبي) التي يذكر في مقطعها هذا صراع أبيه في الحياة:[2]

تَقْتلُكَ الأَقدامُ
وَتَختْلِطُ الأَشْياءُ
أَراكَ القاتِلَ والمَقْتولَ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٤٧.

وَأَشْعُرُ أَنِي المَقْتولُ القاتلُ
كنتُ أَعُدُّ أَعُدُّ أَعُدُّ
وَحِيْنَ انْهَزَمَ الكُلُّ سَئِمْتُ العَدّ

فنلحظ توالي الإيقاع في تكرار لفظتي (القاتل– المقتول) اللتين مُنحتا إيقاعاً آخر اكتسبتاه من الطباق، ونلمح أيضاً في المقطع صورة شرف وهو يرصد ما يجري لأبيه في مشهد قريب من الذهن جلاه لنا تكراره لكلمة (أَعُدّ) بأصوات أحرفها الصاخبة.

وفي تكرار الجمل يبدو الإيقاع أقل تأثيراً من غيره لتباعد أطرافها، ولأن الشاعر قد يعمد إليه لاختتام قصيدة تأبى الوقوف،[1] مما يفقدها القوة المنشودة، ونحس بذلك في خاتمة قصيدته (الحصار)، يقول:[2]

الحَرْفُ يَبْكي يَا نزارْ
والشِّعْرُ مَحْلُوْلُ الضَّفائرِ والإزارْ
يَبْكِي مَعَكْ
يَبْكِي مَعَكْ
يَبْكِي مَعَ الوَطَنِ الحِصَارْ

إننا لا نجد قوة في جملته المكررة التي تبدد إيقاعها في اعتدال دلالتها، وكان يكفيه من هذا لو قنِع بورودها مرة واحدة مع تكرارها الجزئي في السطر الأخير، بدلاً من إرغام قصيدته على الوقوف بتلك الطريقة.

ومن أصناف الموسيقا الداخلية في شعر شرف تلك التي اكتسبت مقوماتها الإيقاعية من فنون البلاغة الصوتية، كالطباق، والتجانس، ورد العجز على الصدر، والترصيع، والتقسيم، فمن الطباق[3] قوله:[4]

---

(١) يُنظر: "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٢٩١.

(٢) ديوان: القافلة، ص: ١١.

(٣) الطباق: الجمع بين لفظين مقابلين في المعنى.

"جواهر البلاغة" أحمد الهاشمي، دار الفكر، بيروت، ط: ١٢، ١٤٠٩هـ، ص: ٣٦٦.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

أُضيءُ حياتـــها حُباً وتطفئُ ضوءَ مِشكاتي

وقوله:[1]

مَا شِئتَ بالقلبِ فَاصْنَعْ أيها الرشأُ فيكَ الرحيلُ ومنكَ الرِّيُّ والظمَأُ

وقوله:[2]

أَنامُ
وَفي الصَّدْرِ طَيْفُ الشقاء
وَأَصْحُو
وَفي الرُّوْحِ حُزْني تَنَمَّرْ

وقد يجمع شرف بين أكثر من طرفي نقيض فيما يُعْرَف بالمقابلة،[3] كقوله:[4]

تنادِينَ
لا المَدُّ يبقى
وَلا الجَزْرُ يَنأى

وفي أحيان أخرى يعمد شرف إلى صنع شيء من التجانس[5] بين ألفاظه، مما يزيد من تقارب أصواتها، ويحَسن وقعها في أبياته، كقوله وقد جانس بين لفظتي (قيثاري وإيثاري):[6]

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

(٢) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٦.

(٣) المقابلة: أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب. "جواهر البلاغة" أحمد الهاشمي، ص: ٣٦٧.

(٤) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣.

(٥) الجناس: تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى، ويجيء تاماً وناقصا. يُنظر: "جواهر البلاغة" أحمد الهاشمي، ٣٩٦.

(٦) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١٠، يناير/١٩٨٩م، ص: ٢١.

فارحمْ فديتُكَ ما في الصدرِ من ألمٍ   يجتزُّ لحنيَ إما باحَ قيثاري
صدٌّ هواكَ وآلامٌ مُبرِّحَةٌ   تُدمي فؤادي وتُشقيني بإيثاري

وقوله وقد جانس بين (ساقيك وساقية):(١)

أَسْلِمْ سَاقَيْكَ
لِساقِيَةِ العِشْق

ومن أعذب الإيقاعات الداخلية ما يعرف برد العجز على الصدر،(٢) ولم يرد في شعر شرف غير مرتين، الأولى في قوله:(٣)

أَضحَى صريعَ الحبِّ في زمنٍ   مـــا عادَ يُصلحُ قلبَهُ الحبُّ

والثانية قوله:(٤)

قد عاشَ عُمْراً شريداً.. لا يَرَى أملاً   إلا وَحَطَّـــمَتِ الأيامُ ما أَمَـــلا

والترصيع(٥) إيقاع آخر يمنح البيت أنغاماً متجاورة، لا سيما أنه في الشعر كالسجع في النثر الذي يعوض بموسيقا السجع عن موسيقا الشعر المتنوعة، ونجده في مثل قوله:(٦)

الوجدُ يوقِظُهُ والحُبُّ يُلهِمُهُ   والنورُ يَغمُرُهُ والكفُّ يرتجِفُ

وقوله أيضا:(٧)

---

(١) مجلة المنتدى، السنة: ٦، العدد: ٦٧، جمادى الآخرة/ ١٤٠٩هـ، ص: ٢٣.

(٢) رد العجز على الصدر: هو جعل أحد اللفظين المكررين في آخر البيت والآخر في صدره.
يُنظر: "جواهر البلاغة" أحمد الهاشمي، ص: ٤٠٨.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٥) الترصيع: تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به.
"نقد الشعر" قدامة بن جعفر، ص: ٨٠.

(٦) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٧) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

اليأسُ يحملنا والشيبُ يدفعنا نحوَ الأنينِ وفي قيظِ المداراتِ

وقد يظهر الإيقاع الداخلي من خلال التقسيم،[1] كقوله:[2]

لها في القلبِ ما تهوَى ولي أنفاسُ ناياتي
لها الأحلامُ مشرقةً ولي شوقي وآهاتي

وقوله:[3]

هِيَ الإبتِدَاء
وَأَنْتَ البِدايَةُ
والمُنْتهَى

ومما يزيد التقسيم حسناً أن يستوفيه الشاعر،[4] كهذا التقسيم الذي استوفى شرف كثيراً من نواحيه:[5]

فَهُوَ الهناءُ لعِيشَتِي ونعيمُها وَهُوَ الندَى للقلبِ وَهْوَ ضِياهُ
وَهُوَ الشقاءُ.. هُوَ الجحيمُ.. هُوَ اللَّظَى وَهُوَ اللهيبُ وَجَنتِي دُنياهُ

فمع أن بعض الألفاظ المقسَّمة مترادفة، إلا أن عذوبة إيقاعها باستيفاء الشاعر لها جَرَّت عليها رداء حُسْن ضافيا.

---

(١) نوع التقسيم الذي يقارب ما جاء في شعر شرف هو: أن يُذكر متعدد وشيء من أحواله.
يُنظر: "جواهر البلاغة" أحمد الهاشمي، ص: ٣٧٨.
على أن المراد الأول من التقسيم في نماذج شرف إيقاعه لا بلاغته، ولذا فقد تخالف نماذجه دقة المفهوم السابق.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٣) ديوان: مملكتان، ص: ٥٦.

(٤) يُنظر: "نقد الشعر" قدامة بن جعفر، ص: ١٣٩.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

وعلى تلك الأنساق الخفية والظاهرة سارت معظم قصائد شرف بشكليها العمودي والحر حاملة توقيعات إيقاعية عذبة مؤتلفة مع الموسيقا الخارجية، لتبدو للمتلقي في أبهى حللها، ولن يفوتنا أن الطائر المغرد هو الكائن الوحيد الذي طالما تمناه شرف لذاته، وفي هذا دلالة على إلحاح شرف في بحثه عن سبل الانطلاق والشدو، فعوَّض عنها بما هو في الإمكان، فجاءت معظم قصائده غناء وشدواً كان فيها البلبلَ الصادحَ على أيكه المحاصَر.

الفصل الثالث :

الموازنة والتقييم

أولا : (الموازنة بين الشاعرين عبدالله شرف وبدر بدير)

- تمهيد :

أ - ترجمة الشاعر بدر بدير

ب - دواعي الموازنة بين الشاعرين

١ - الموازنة الموضوعية

٢ - الموازنة الفنية

ثانيا : (التقييم)

١- مكانة الشاعر بين شعراء عصره

٢- الشاعر في آثار الدارسين

أولا : الموازنة بين الشاعرين عبدالله شرف وبدر بدير

– تمهيد :

عَرَّف النقادُ الموازنةَ بأنها ضرب "من ضروب النقد، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان"،[١] ورأى بعضهم أن من شأنها أيضاً أن "توضح المحاسن، وتبرز العيوب، وتجلي الحقائق، وتعرض المعنوي في مظاهر المحسوس، وتميِّز الأشياءَ بضدها، وتبين قِيمَها الحَقة بنظائرها".[٢]

وللموازنات تاريخ عريق تمتد أصوله من الشعر الجاهلي حتى يومنا هذا؛ فقد كانت قبة النابغة الذبياني[٣] انطلاقاً مؤسَّساً للحكم بين الشعراء والمفاضلة بينهم.[٤]

تلا ذلك ما كان بين شعراء الرسول –صلى اللَّه عليه وسلم– وشعراء الوفود العربية من مفاخرات.[٥]

وبدا العصر الأموي زاخراً بالموازنات بين الفحول والغزِلين والسياسيين من الشعراء.[٦]

كما ظهرت في العصر العباسي مؤلفات خاصة بالموازنة، مثل كتاب: (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) للآمدي،[٧] وكتاب: (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للجرجاني.[٨]

---

(١) "الموازنة بين الشعراء" زكي مبارك، المكتبة العصرية، بيروت، ص: ٥.

(٢) "المتنبي وشوقي وإمارة الشعر: دراسة ونقد وموازنة" عباس حسن، دار المعرف، مصر، ط: ٢، ١٩٧٣م، ص: ١٠.

(٣) زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني الغطفاني المضري (٠٠٠–١٨ق.هـ)، من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، اشتهر بمدائحه واعتذارياته. (الأعلام:٣/٥٤)

(٤) يُنظر: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" طه أحمد إبراهيم، دار الكتب الكتب العلمية، بيروت، ط: ١، ١٤٠٥ه، ص: ١٨.

(٥) يُنظر: "السيرة النبوية" ابن هشام، تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط: ٣، ١٤١٠ه، ٤/٢٠٥–٢١٠.

(٦) يُنظر: "أصول النقد الأدبي" أحمد الشايب، ص: ٢٨١.

(٧) مرت ترجمته.

(٨) أبو الحسن علي بن عبدالعزيز بن الحسن الجرجاني (٠٠٠–٣٩٢هـ)، عالم، أديب، كثير الرحلات، له شعر حسن، تولى قضاء جرجان فالري، توفي في نيسابور، ودفن في جرجان. (الأعلام:٤/٣٠٠)

وفي العصر الحديث حظيت الموازنات باهتمام كبير من النقاد والدارسين؛ حيث جعلوها في أسس أبحاثهم، وكتبوا فيها وفي شروطها ما يضمن لها الموضوعية والحياد،[1] بعد أن كانت "في أول أمرها أحكاماً جزئية خالية من كل تعليل".[2]

على أن أهم ما ينبغي الالتفات إليه عند عقد الموازنات تقارب الشاعرين موضوعيّا، وتشابه أصولهما الفنية العامة،[3] دون أن يكون التقارب التام شرطاً أساساً في ذلك،[4] كما يجب على الدارس تحري الصدق، وتجريد النفس من الأهواء،[5] لأن وظيفة الدارس المُوازِن "أن يفتش بعناية ونزاهة عن المحاسن والمساوئ، وَيقدُرَ الشاعرَ بقدر نصيبه منهما".[6]

---

(١) يُنظر: "رجل الصناعتين" عبدالله بن سليم الرشيد، ص: ٢٤٧.

(٢) "النقد المنهجي عند العرب" د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص: ٣٤٣.

(٣) يُنظر: "المتنبي وشوقي وإمارة الشعر: دراسة ونقد وموازنة" عباس حسن، ص: ١١.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ١١–١٢.

(٥) يُنظر: "الموازنة بين الشعراء" زكي مبارك، ص: ٦.

(٦) يُنظر: "المتنبي وشوقي وإمارة الشعر: دراسة ونقد وموازنة" عباس حسن، ص: ٢٠.

أ – ترجمة الشاعر بدر بدير :

– مولده وأسرته :

هو بدر بدير حسن حسين من مواليد قرية (قَرْمُوْط صَهْبَرَة) من أعمال مركز (دِيَرْب نَجْم) بمحافظة الشرقية في مصر عام ١٩٣٤م، وهو ينتمي إلى قرية ريفية تعمل في الزراعة، وكانت أسرته تمتلك مساحات زراعية يَسَّرت لها سبل العيش.(١)

وهو ينحدر من أسرة عربية هاجرت منذ قرون من الجزيرة العربية، وكان لقب (البدوي) مصدر فخر التصق باسم عائلتهم الكبيرة التي كانت أسرته فرعاً منها.(٢)

– تعليمه ووظائفه :

تدرج بدر بدير في مراحل التعليم المختلفة، حتى وصل إلى التوجيهية عام ١٩٥٤م، ثم التحق بكلية الآداب قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة، وفيها تخرج عام ١٩٥٨م، وبعد تخرجه التحق بكلية التربية التي حصل منها على درجة الدبلوم عام ١٩٥٩م.(٣)

وقد عمل بدر بدير في التعليم منذ حصوله على دبلوم التربية حتى أُحيل إلى التقاعد عند بلوغه الستين عام ١٩٩٤م، وكان قد وصل في السلم الوظيفي إلى وظيفة مدير إدارة تعليمية بمحافظة الشرقية.(٤)

وتخللت تلك الفترة الوظيفية عدةُ أعوام عمل فيها أميناً لمنظمة الشباب بمركز (دِيرْب نجْم)، كما أعير في الأعوام الأولى من عقد السبعينيات مُعَلِّماً بوزارة التربية والتعليم الليبية.(٥)

---

(١) يُنظر: "الاتجاه الوجداني في شعر بدر بدير" د. حسين علي محمد، ص: ٥.

(٢) يُنظر: السابق، ص: ٥.

(٣) يُنظر: السابق، ص: ٥–٦.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ٦.

(٥) يُنظر: السابق، ص: ٧.

– دواوينه :

لبدر بدير ثلاث مجموعات شعرية كبيرة ضمنها مجمل إبداعه، وهي:

١– مجموعة (لن يجف البحر)،[1] وتضم سبعاً وستين قصيدة ومقطوعة معظمها من الشكل العمودي.

٢– مجموعة (ألوان من الحب)،[2] وضمنها تسعاً وثلاثين قصيدة، بعضها من الشعر الحر.

٣– مجموعة (ابتسامات باكية)،[3] وفيها مئة وثلاث مقطوعات عمودية في شكل ثنائيات، وأربع قصائد.

(١) صدرت منها طبعتان؛ الأولى عن دار الأرقم، الزقازيق، عام: ١٤١٤هـ– ١٩٩٣م، والثانية صورة من الأولى صدرت عن سلسلة (أصوات معاصرة)، نشر دار الفارس العربي، الزقازيق، العدد: ٤٣، عام: ١٩٩٨م.

(٢) صدرت عن سلسلة (أصوات معاصرة) العدد: ٤٥، عام: ١٩٩٩م، نشر دار الوفاء، الإسكندرية.

(٣) صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع الشرقية، عام: ٢٠٠٠م.

ب – دواعي الموازنة بين الشاعرين :

يلتقي عبدالله شرف وبدر بدير في ملامح إنسانية مشتركة، وأخرى موضوعية وفنية، وما إلى ذلك ممّا يُسَوِّغ عقد موازنة بينهما، ولعل ملامح الالتقاء بين الشاعرين مُجْمَلةٌ في الآتي:[1]

١– كلاهما من جيل واحد؛ فشرف ولد سنة: ١٩٤٤م، وبدير ولد سنة: ١٩٣٤م.[2]

٢– بيئتهما واحدة؛ إذ إنهما ينتميان إلى إقليم الدلتا بمصر.

٣– تشابه شخصيتيهما اجتماعيا؛ فكلاهما على خلق رفيع، وأدب جم، وطباع مهذبة، على أن شرفاً أكثر اختلاطاً بالناس، واحتكاكاً بِنخبِهم، أما بدير فتغلب عليه انطوائية وعزلة.

٤– يتشابهان في الرؤية الإسلامية المشتركة، وإن بدت أحياناً قلقةً متوترة لدى شرف.

٥– إنتاجهما الشعري متقارب في المقدار.

٦– مستواهما الفني العام متشابه إلى حدٍّ ما.

٧– كلاهما استمد ثقافته من التراث، مع أن شرفاً أكثر اطلاعاً على الثقافات الأخرى.

٨– كلاهما يكتب الشعر الواضح النقي، وإن كان شرف عَمَد إلى الغموض في بعض قصائده الأخيرة.

---

(١) جُل عناصر الملامح المشتركة بين الشاعرين أفدتها من حديث مسجل مع الدكتور حسين علي محمد، والدكتور أحمد زلط، في منزل الثاني، يوم الإثنين، الموافق: ١٤٢٢/٢/٢٧هـ.

(٢) بعض عاقدي الموازنات لا يولي تقارب الزمن أهمية في الدراسات الموازِنة، كما يرى الناقد عباس حسن في كتابه: "المتنبي وشوقي وإمارة الشعر: دراسة ونقد وموازنة"، ص: ١١–١٢، بيد أني أزعم أن ضابط الزمن، وتقارب العصر بين الشاعرين الموازَن بينهما حاجة ملحة، وبخاصة لدى الشعراء المعاصرين الذين تعددت انتماءاتهم الأدبية، وتنوعت طرائقهم الفنية.

٩- الاثنان تغلب عليهما النزعة الرومانسية؛ إذ إن الشعر الوجداني يستأثر بمعظم إبداعهما.

١٠- الاثنان ينتميان إلى جماعة (أصوات معاصرة)[1] التي أصدرت الدواوين الثلاثة الأولى لشرف، كما أصدرت الديوانين الأوَّلين لبدير.

١١- كانا متوجسين من التجديد في بداية أمرهما، وبعد روية نظما على الشكل الحر.

١٢- كلاهما شاعر صورة، على أنها لدى شرف أكثر عمقا، أما لدى بدير فهي أكثر تنوعا.

لتلك الملامح -وغيرها مما سيتضح أثناء الموازنة- آثرت اختيار الشاعر بدر بدير ليكون الطرف الآخر في الموازنة مع ندِّه عبداللَّه شرف، وهذا ما سوف يُبَين أبرز وجوه الاتفاق والاختلاف بين الشاعرين في أهم الظواهر الموضوعية والفنية المشتركة بينهما.

(١) جماعة أسسها الدكتور حسين علي محمد، والدكتور أحمد زلط، والدكتور صابر عبدالدايم، والشاعر محمد سعد بيومي، والشاعر عبداللَّه السيد شرف، وأهم مبادئها التي سار عليها المنتمون إليها: الرؤية الإسلامية الواضحة، والعناية بالتراث، والبعد عن الإسفاف، وتحري الوضوح العام، ولها مطبوعة -غير دورية- أَصدَرت حتى الانتهاء من إعداد هذه الرسالة سبعين عددا. (من اللقاء المسجَّل).

١- الموازنة الموضوعية :

أ – في الشعر الوجداني :

مر في دواعي الموازنة أن الشعر الوجداني يستأثر بمعظم إبداع الشاعرين، ولا غرابة في ذلك؛ إذ إن عبداللّه شرف ينحى بشعره منحى الشعراء الرومانسيين، وتغلب على شعره النزعة الوجدانية،[١] وكذلك بدر بدير الذي ذكر أن الشعر في مفهومه حاجة وجدانية مُلِحَّة.[٢]

والمتأمل وجدانيات الشاعرين يلحظ أن تقارباً عاماً يجمع بينهما في موضوعات الغزل والحنين والشكوى، كما يلحظ أن بدراً استوفى موضوعات وجدانية أخرى لم يتطرق لها شرف، كما فات بدراً بعضُ تفاصيلها التي عَرَضَ لها صاحبه.

فممّا يجمع بينهما في موضوعات الغزل وفاء كل منهما لزوجته، ورفيقة دربه، فشرف شدا بهذا الوفاء أكثر من مرة، ومن ذلك قوله:[٣]

قلبي الذي قد عاشَ دونَ شريكِ ... وجدَ السعادةَ والهناءةَ فيكِ
أَسَرَتهُ معجزةُ الغرامِ فلم يَزَلْ ... يرنو إليكِ مُعذَّباً يرجوكِ
يدعو ويُقسِمُ لا يزالُ مُتيَّماً ... يُفني الحياةَ علَى رُبى واديكِ
أسرتْهُ منكِ ملاحةٌ يشدو لها ... ولهاً ويحيا العمرَ لا يسلوكِ
لم يدرِ قبلَكِ ما الهناءُ وما الرِّضى ... فسعَى إليكِ مُتيَّماً يَفديكِ
ما العمرُ إلا أنتِ رغمَ تكتمي ... والروحُ في دُنيا الأسَى تدعوكِ
طُوفي على عمري أنالُ رغائبي ... واستقبلي نغمي عساهُ يفيكِ
ولتعلَمي أنّي المُحِبُ وأنّني ... أجدُ السعادةَ والهناءَةَ فيكِ

---

(١) يُنظر: "شعر ذوي العاهات في الأدب المصري" علي عبدالوهاب مطاوع، ص: ٣١٢.

(٢) تُنظر مقدمة ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٥.

(٣) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٨٨م، ص: ١٣.

وبدر بدير لا يقل وفاءً عن صاحبه، فهو يكن في قلبه كل حب ومودة ووفاء، ويقرر ذلك المبدأ في قصيدته (حب في الستين):[1]

طَالَ عُمْري فَجَاوَزَ الستينا ... كُلُّ يَوْمٍ قَدْ عِشْتُ فِيْهِ سِنِينا
لَوْ تُقاسُ الأَيَّامُ بالحُبِّ كَانَتْ ... سَنوَاتي تُقارِبُ الملْيُونا
قَدْ حَفِظْتُ الودادَ خَيْطاً رَفِيْعاً ... مَعَ قَوْمي فَصارَ حَبْلاً مَتِينا
وَزَرَعْتُ الحَنانَ حَوْلَ قُلُوْبٍ ... قَاسِياتٍ فَأَزْهَرَتْ نِسْرِينا
لَيْسَ عِنْدي سِوَى المَحَبةِ نَهْراً ... في عُرُوقي جَرَى هَوىً وَحَنِينا

وفي قصيدة أخرى يؤكد وفاءه لرفيقة دربه التي خشي أن تسبقه إلى الدار الأخرى وتخلفه وحيدا،[2] يقول:[3]

يا بَهْجَةَ العُمْرِ السَّعِيْدِ إذا جَرَتْ ... أَيَّامُهُ في سُرْعَةٍ: لا تُسْرِعي
لا تُسْرِعي قَبْلِي الخُطَى نحوَ الجِنا ... نِ فَلَنْ تَطِيْبَ قُطُوْفُها إلاّ مَعِي
ما زَالَ عِنْدي مِنْ فُنُونِ الحُبِّ با ... قاتٌ أُنَدِّيها بِقَلْبي المُبْدِعِ
مَاذا بِدُنْيانا سَيَبْقى إنْ مَضَيـــ ... ـــنَا وَافترَقنا غَيْرُ نَهْرِ الأَدْمُعِ؟
فَلْنَغْتَنِمْ صَفْوَ الأَمَانِيْ إنْ صَفَتْ ... قَبْلَ ارْتِحَالِ عَنْ رُبَانا مُفْجِعِ
وَإذا دَنا يَوْمُ الرَّحِيْلِ عَنِ الدِّيا ... رِ وَلَيْسَ بُدٌّ مِنْ فِرَاقِ الأَرْبعِ
فَمَعاً نَسِيْرُ لِجنةِ الرَّحْمَنِ نَرْ ... تَعُ في الرُّبَى أَكْرِمْ بِها مِنْ مَرْتَعِ

إنه وفاء منقطع النظير، وحب يندر مثيله، وهذا ما نجده لدى الشاعرين اللذين يحفظان لرفيقتيهما كل حب ومودة.

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١.

(٢) ذكر هذا في مقدمة القصيدة.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٨.

وإن تغنى شرف بمفاتن محبوبته زوجةً أو غير زوجة، كقوله:[1]

يا حُسنَها: أَشعلتَ في كبدي	مثلَ الجحيمِ فهدَّهُ الخَطْبُ
يا عُودَها الريانَ: معذرةً	مني إليكَ فهلْ دنا القُرْبُ؟
يا شَعرَها والريحُ تَلْثِمُهُ	في رقةٍ فيثورُ بي اللبُّ
يا نظرةً ما زلتُ أذكرُها	يومَ اللقاءِ فَضَمَّنا الركْبُ
ما دارَ في خلدي ولا خَطَرَتْ	أنَّ السِّهامَ بعينِها شُهْبُ

فإن بدراً لا يتغنى إلا بزوجته، ولا يهيم بغير هواها، وقد قرر ذلك في حوار أجراه معه الدكتور حسين علي محمد[2] قائلا: "إني من رواد الغزل بالزوجة في حدود الحشمة والحلال"،[3] وبدر لم يبالغ قط في ذلك؛ إذ إنه لم يصرف غزله ولا حنينه لغير زوجته، ومن ذلك قوله:[4]

مُهْجَةَ القَلْبِ أَيْنَ وَجْهُ الحَقِيقَةْ؟	زَوجَةٌ أَنْتِ يا تُرَى أَم صَدِيقَةْ؟
أَنْتِ مَا شَاعَ في ضَمِيْرِيَ نُورٌ	كُنْتِ نَبْعاً لَهُ وَكُنْتِ بَرِيقَهْ
وَإذا مَا طَغَى الهَجِيْرُ وَزَادَتْ	قَسْوَةُ القَيْظِ وَاشْتَكَيْنا حَرِيقَهْ
صِرْتِ رَوْضاً وَصِرْتِ ظِلاًّ وَزَهراً	يَعْشَقُ القَلْبُ لَونهَ وَرَحِيقَهْ
كُلُّ عَامٍ مِنْ قَبْلِ لُقياكِ دَهرٌ	وَالتقَيْنا فَصَارَ يَومي دَقِيقَةْ

قال ذلك مفنداً مزاعم الذين ينفون أجواء الغرام عن الحياة الزوجية، وينسبونها إلى المغامرات الغرامية المشبوهة.

وإذا لج ببدر الغرام العابث وهام على وجهه مفتوناً بغير زوجته فسرعان ما يفيق مدركاً الفارق بين الغرامَيْن، فقد علمته تلك التجارب ألا يحب سوى زوجته، وألا يثق

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مرت ترجمته.

(٣) "الاتجاه الوجداني في شعر بدر بدير" د. حسين علي محمد، ص: ٢٧.

(٤) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٠.

بغير ودادها، بخلاف شرف الذي زعم أنه خاض تجارب كثيرة، كقوله في واحدة من تجاربه المتعددة:[1]

أَحِبِّينِي
فَقَبْلَكِ كُنْتُ تَسْلِيَةً
لِعاهِرَةٍ
وَكافِرَةٍ
بِكُلِّ الطُّهْرِ وَالدِّيْنِ

وإن انتهج شرف نهج ابن أبي ربيعة[2] في بعض قصائده مفتعلاً أجواء لم يعشها فإن بدراً يصدر عن تجربة حقيقية تصور خلجات قلبه، وأظن هذا فارقاً مهماً بين الشاعرين؛ إذ إن شرفاً ذو قدرة واسعة على التخيل والانطلاق، أما بدر فلا ينطلق خياله إلا من واقع.

وشعر الحنين يتفق الشاعران في بعض دوافعه، والمرأة لديهما مصدره الأول، فكلاهما يشتاق إلى محبوبته، ويتذكر عهد الشباب معها، يقول شرف:[3]

ذِكْراكِ أشعلَتِ الفؤادَ حنينا ... فانْسابَ شِعْراً تارةً وأنينا
أرنو إلى الأُفُقِ المُنَوَّرِ علَّني ... أَلقَى به خَفْقَ الخُطَى يأتينا
كنَّا وكانَ العمرُ محضَ سعادةٍ ... واليومَ ألوانَ الأسَى يَسقينا
يا ذكرياتِ السعدِ طوفي واملئي ... كأسي بفيضٍ منكِ قد يُروينا
كم ليلةٍ قد كنتُ فيها فارساً ... والحبُّ من ليلايَ كان مكينا
يا ليتَ شِعري هلْ نعودُ فنلتقي ... بَعْدَ التفرُّقِ والهوَى يُعطينا؟
وإذا التقينا هل تعودُ سعادةٌ؟ ... كم قالَ قلبي هاتفاً: آمينا

---

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٤.

(٢) مرت ترجمته.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

ويقول بدر واصفاً ما يجده إثر بعده عن زوجته، وراجياً من نسائم الليل إبلاغ محبوبته أشواقه:[1]

هَا هُوَ اللَّيْلُ قَدْ سَجَا يا حَبِيْبِي وَالسُّهادُ الطَّوِيْلُ أَضْنَى جُفُونِي
فَابْعَثِ الطَّيْفَ يا حَبِيْبِي لَيَرْوِي قِصَّةَ الأَمْسِ وَالُمحِبِّ الأَمِيْنِ
نَسْمَةَ اللَّيْلِ مِنْ فُؤادي سَلاماً أَنْتِ وَحْيُ الهوَى وَسِرُّ الجُنونِ
إن تَخَلَلْتَ شَعْرَها فَاذْكُرِيْنِي وَالْثُمي الثَّغْرَ وَامْرَحي في الجبِينِ
خَبِّرِيْها بِأَنَّ في الأُفقِ قَلباً ذَابَ يَا أُخْتُ في دُمُوعِ الحنينِ

ومجالات الحنين لدى بدر أوسع منها لدى شرف الذي كان جل حنينه منصبّاً على المرأة، فقد حن بدر إلى ولده الغائب، كما حن إلى الحرمين الشريفين، فمن حنينه إلى ولده قوله في ابنه (الوَليد) من قصيدة (يا وَليدي):[2]

مُنْذُ أَنْ سَافَرْتَ لَمْ تَبْسُمْ بِبُسْتانِي الزُّهُورُ
لَمْ يَعُدْ لِلْبَدْرِ وَالأَنْجُمِ في لَيْلِيَ نُورُ
لَمْ أَعُدْ أَطْرَبُ إنْ غَنَّتْ بِشُبَّاكي الطُّيُورُ
يَا حَبيبي مُنْذُ سَافَرْتَ مَضَى عَني السُّرُورُ

ومن حنينه إلى مهبط الوحي، قوله في قصيدة (رسالة حب):[3]

يا زَائِري الحَرَمِ المَعْمُورِ إنَّ لَكُمْ في مَوْطِنِ البَوْحِ وَالنَّجْوَى كَرَاماتِ
إذا صَعِدْتُمْ إلى أُمِّ القُرَى زُمَراً وَطُفْتُمُ حَوْلَ بَيْتِ اللَّهِ مَرَّاتِ
فَلْتذْكُروا مُهْجَةً حَرَّى مُوَلَهَةً في الصَّدْرِ مِنِّي وَفي الأَعْمَاقِ مِنْ ذَاتِي

---

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٥٧.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٦٢.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٤٩.

وفي القصيدة نفسها يمتد به حنينه إلى طيبة الطيبة –على ساكنها أفضل الصلاة والسلام–، ليقول نحواً مما قاله في مهبط الوحي.(١)

وللشكوى في وجدانياتهما مجال فسيح، فما إن يهدأ باعث حتى ينطلق آخر مؤججاً شكاة مرة يضيق بها صدراهما، وأكثر ما شكوا منه الهوى، ومن ذلك قول شرف:(٢)

كَيفَ انفلتَّ من الأضلاعِ في نزقٍ	أقضَّكَ الصمتُ أم قد غالَكَ الشغَفُ؟
تروحُ تنسجُ أوهاماً تعانقُها	وتتبعُ الوهْمَ في شوقٍ وتنعطِفُ
أمَا خبرتَ الهوَى يوماً على مِقَةٍ	ودُرْتَ في عَرَصاتِ الحبِّ ترتشِفُ؟
حتى انتهَى العمرُ لا ماءٌ ولا وَسَقٌ	وعُدْتَ بَعْدَ السُّرَى عُريانَ ترتجِفُ
لا شيءَ غيرُ خيالٍ نبضُهُ أَلَمٌ	وغيرُ ذكرى غرامٍ دمعُها يَكِفُ
فَعُدْ لِعُشِّكَ واقْبَعْ في مدارِجِهِ	وروِّضِ النفسَ لا يغتالُكَ الأسَفُ
هيَ النهارُ وأنتَ الليلُ مكتئباً	يا أَيُّها القلبُ قلْ لي كيفَ نأتلِفُ؟

ومن شكاوى الهوى في شعر بدر قوله:(٣)

لا تُحَدِّثني عن الحُبِّ.. أَنا	كُلَّما دَاعَبْتهُ يَجْرَحُني
كُلَّما داريتهُ في أَضْلعي	اِنْبَرَى مِنْ أَدْمُعِي يَفْضَحُني
اِمْضِ عَني يا حبيبي عَلَّني	أَبْرِئُ الجُرْحَ الذي يُؤْلِمُني
أَنتَ أَلْهَبْتَ فُؤاديْ فَعَسَى	تُطْفِئُ النارَ دُموْعُ الأَعْيُنِ
سَوْفَ أَهْوَى البدْرَ في وَحْدَتِهِ	كُلَّما نَاجَيْتهُ هَدْهَدَني
سَوْفَ أَشْكُوْهُ غَراميْ عَلهُ	يَكتمُ الأَسْرارَ أَوْ يَعْذُرُني

---

(١) يُنظر السابق، ص: ٥١– ٥٢، المقطع الأخير.

(٢) مجلة الفيصل، العدد: ٢٢٣، محرم/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠٧.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٤٧.

وكما شكوا من الهوى وويلاته شكوا من الزمان وتقلباته، وكانت نبرتهما في ذلك متقاربة، يقول شرف:[1]

عَلَى الآلامِ كمْ عشنا سِنِينا	نطاولها ونــحيا ظامئينا
وكمْ آثرتُ أن أحيا وحيداً	أُداري في الأَسَى جُرْحاً مَكينا
ولَمْ أَجِدِ الهناءةَ في زماني	وكيف ولم أكُنْ إلا طعينا؟
فقدتُ على الشبابِ سنينَ فَرْحي	وعشتُ أطالعُ اليأسَ المُبينا
وطال الهمُّ والأيامُ ترمي	مصائبَها ولا أَلقَى مُعينا
وكنتُ إذا شكوتُ مصابَ قلبي	وجدتُ الدهرَ زادَ لي الشجونا

ويقول بدر في قصيدة (نحن والزمان):[2]

قَدْ صَحِبْتُ الزَّمانَ عُمْراً فَكَانا	كُلَّ يَوْمٍ يَمُرُّ بي إنسانا
فَهْوَ يوماً يُقَدِّمُ الكَأْسَ شَهْداً	لِيْ وَيَوْماً يَمُرُّ بي ظَمْآنا
وَهْوَ حِيْناً يَبْكي عَلَيَّ وَحِيْناً	لَيْسَ يُبْقِي لِلْجُرْحِ فِيَّ مَكَانا
أَخْرَقُ الطَّبْعِ يَا تُرَى أَمْ ذَكِيٌّ؟	أَمْ شُجاعٌ وَإن بَدا لي جَبَانا؟
حِرْتُ في فَهْمِهِ وَإنْ طَالَ عُمْري	بَيْنَ أَحْدَاثِهِ الجِسامِ امْتحانا

فنلحظ تقارباً بين الشكاتين، فكلاهما يشكو تقلب الزمان، وتعاقب صروفه، إلا أن بدراً كان في شكواه أكثر تأنيا؛ حيث كان يستعرض أحوال زمانه الغريبة بشيء من التفكر، أما شرف فقد كانت أبياته تقريراً صادراً عن تجربة سبقها تفكر، ولذا جاء حكمه على الزمان صريحا.

ولعل من المستغرب أن شرفاً شكا من المشيب، وبكى الشباب، –وهو ابن خمسين عاماً– بصراحة لم نجدها لدى صاحبه، من ذلك قوله في قصيدته (شكوَى):[3]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٨٩.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

مَا العمرُ من بَعْدِ الشبابِ سوَى قذىً فاقبَلْ مصيرَكَ لن يعودَ صِباكا
يا قلبُ أقصِرْ لا يُفيدُكَ في الهوَى ماضٍ فإن الشيبَ عنه نهاكا
عادتْ ليالينا صقيعاً بارداً واثَّاقَلَتْ بَعْدَ الشبابِ خُطاكا
يا قلبُ ودِّعْ في سكونٍ عيشةً قد عشتها قبْلاً فكانَ هَناكا
واستقبلِ الأيامَ في إدْبارِها فالآنَ لا تُجدي الهوَى شكواكا

ومما يزيد الأمر غرابة أن ديوان بدر الثالث صدر وقد بلغ ستة وستين عاما، ومع ذلك لم نجد فيه ولا في ديوانيه الأَوَّلين ما يشير –بوضوح– إلى مثل تلك الشكوى، وهذا يدل على أن بدراً ظلَّ فتيَّ الروح، مشبوب العزيمة، مع تقدم سنه، وقد يكون منطلقاً من فلسفة نفسية تأبى إظهار الوهن والانهزام تجاه الضعف.

وكما أن بدراً لم يتطرق لشكاوى وُجدت لدى شرف، فهناك شكاوى لدى بدر لم ترد في شعر صاحبه، من ذلك شكواه من الناس، ومعاناته مكائدهم، وعجزه عن فهم طبائعهم المختلفة، يقول في قصيدة (الناس وأنا):[1]

وَحَاوَلْتُ فَهْمَ الناسِ وُسْعي فَلَمْ أفزْ بغَيْرِ سَرابٍ غَائمِ الوَجْهِ يَلْمَعُ
وَعَانَيْتُ مِنْهُمْ كُلَّ حِيْنٍ مَكِيْدَةً أَبِيْتُ عَلَيْها أَشْهُراً أَتَوَجَّعُ
وَلّما نَوَيْتُ البعْدَ عَنهُمْ سَلامَةً فَشِلْتُ، فَلِي مِنْهُمْ جُذُوْرٌ وَأَفْرُعُ
ذِئابٌ وَأَنْكَى.. فَالذِّئابُ رَحِيْمَةٌ عَلَى جِنْسِها لَيْسَتْ تَجُوْرُ وَتَضْبَعُ
يمَزِّقُ أَجْساداً لأَبناءِ جِنسِهِ وَيَنهَشُ في أَكْبادِهِمْ وَيُقَطعُ

إنه يشكو من طبائع الناس، ويعاني مكائدهم، ويرى أن الذئاب أكثر عطفاً على بني جنسها منهم.

ومن شكاوى بدر التي انفرد بها عن شرف شكواه من الآلام التي ألمت بمحبوبته، وتركتها طريحة الفراش، يقول في قصيدة (حبيبي المريض):[2]

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٩٢.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٠٣.

لا تَقُلْ آهاً ففي قَلْبيَ حَدُّ الآهِ يَقْطَعْ
وَجَعٌ عِنْدَكَ لَكِنَّ صَدَاهُ بِيَ أَوْجَعْ
إنْ تَقُلْها كُلُّ أَوْتاري وَأَزْهَارِيَ تَدْمَعْ
يَا حَبِيبي لَيْتَ أَني عِندَها مَا كُنْتُ أَسْمَعْ

***

يا حَبِيبي إنْ تَقُلْها فَهْيَ كَالسَّهْمِ وَأَوْقَعْ
أَوْ تُخَبِّئُها فَبِالقَلْبِ وَبِالْعَيْنَيْنِ أَسْمَعْ
فَابْتَسِمْ وَاسْلَمْ وَعِشْ كَالطَّيْرِ حُرّاً وَتَمَتَّعْ
فَبكَ الدُّنيا أَمانٌ وَبكَ الأَيامُ أَرْوَعْ

من ذلك العرض اتضح أن مجالات الغزل في شعر شرف أوفر منها لدى بدر، أما الحنين فيتكافأ الشاعران في مجالاته، إلا أن بدراً أكثر استيفاءً لدواعيه من شرف، وشعر الشكوى لديهما تتشابه دواعيه، غير أن لدى كل منهما موضوعات لم يتطرق لها الآخر في شعره.

ب – في الشعر التأملي :

يطمئن الشاعران للطبيعة ومفرداتها، يدفعهما إلى ذلك إحساس مرهف، وشعور مفعم بالرؤى والتأملات، وهما أثناء ذلك يجدان في مكوناتها هدوءاً وسكينة، فيناجيانها فارَّينِ من صخب المدن وضجيجها، إذ وجدا فيها سحر الوجود، وجمال الحياة.[1]

والشاعران يتقاربان في تأملاتهما المجردة، فكل منهما يعرض لمكونات تستدعيها خواطره الخاصة، ولا تكاد تختلف تلك المكونات لدى الشاعرين، شأنهما في ذلك شأن الشعراء الرومانسيين الذين يناجون مكونات الطبيعة الحالمة، يقول شرف:[2]

حينما ينسابُ ضوءُ الفجرِ
مُختالاً نديّا
وشعاعُ الشمسِ يَنسَلُّ
فتيّا
والعصافيرُ تُغني
هزَّها الصبحُ الجديدْ...
وعبيرُ الزهر يجتاحُ السكون
ويميلُ الغصنُ في دَلٍّ
على الغصنِ المجاورْ
... فأفيقي يا فتاتي
... ذاك قلبي

تلك هي أبرز المفردات التي امتلأت بها نفس شرف فراح يستلهم منها تأملاته المجردة، على أن شرفاً أَكثَرَ من استحضار مفردات بعينها لدلالات رمزية، من ذلك قوله:[3]

---

(١) يُنظر: "من الأدب الحديث" د. علي علي مصطفى، ص: ٥٤.

(٢) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ١٩.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

لا طائرُ الأيكِ قد أَنْهى ترنُّمَهُ ولا أحسَّ بشدوِ الطائرِ الكلأُ

كمْ طافَ في الأفْقِ والآمالُ تحمِلُهُ وآبَ والحلمُ في جنبيهِ يهترئُ

سما بهِ الصدقُ واسترقَى بدوحتِهِ لا الزيفُ مالَ بهِ أو غالَهُ الحمأُ

وكمْ تحامَى بدفءِ الحرفِ في زمنٍ عاثَ الغباءُ بهِ واستفحلَ الصدأُ

لا الحرفُ أجدَى ولا الإخلاصُ أنقذَهُ من مهمهِ التيهِ أو آسَى لهُ الملأُ

فمعلوم أن الطائر رمز للحرية التي يفتقدها الشاعر المُقْعَد، ولذا فقد تكرر كثيراً في شعره، أما بدر فلم تكن تعنيه مفردات بعينها بقدر ما يعنيه الإيحاء العام، كقوله في قصيدة (موكب الفجر):[1]

الـــــدَّوْحُ فَرْحـــــانُ

والكَـــــوْنُ مُـــــزْدانُ

وَالنبْـــــتُ رَيـــــانُ

في ضِـــــفةِ النـــــهرِ

***

طِيبُ الـــشَّذَى يَحْكـــي

فَوَّاحَـــــةَ المـــــسْكِ

عَـــيْنُ الـــرُّبى تَبْكـــي

دُرّاً علـــــى النحْـــــرِ

***

الغُـــصْنُ قَـــدْ مَـــالا

وَالنُّـــورُ قَـــدْ سَـــالا

أَقبَلْـــــتَ مُخْتـــــالا

يـــا مَوْكِـــبَ الـــسِّحْرِ

---

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٣٩.

وبعض تأملات بدر المجردة تمتاز عن تأملات شرف من ذلك النوع، وذلك أن بدراً يستغرق في تأمله واصفا، وهذا ما لا نجده لدى الآخر، يقول بدر:[1]

مَوْكِبُ الزَّهْــرِ تَهَــادَى	بَــيْنَ أَضْــواءٍ وَعِطْــرِ
وَفَرَاشٍ رَاحَ يَسْقِي الــــ	ــحُبَّ مِنْ أَطْيَبِ خَمْــرِ
وَغُــصُوْنٍ تَلْــثمُ النهْــــ	ــــرَ فيُنبيهـــا بــــسرِّ
كُــلُّ رَوْضٍ فِيْــهِ عُــرْسٌ	يُجْتَلَــى فِي كُــلِّ شِــبْرِ
هَـــذِهِ (يَــسْمِيْنَةٌ) بَيْـــــ	ضاءُ كَالفَرْحَــةِ تَجْــري
بَـــسَمَتْ لِلطَّــــلِّ فِي أَوْ	راقِهـــا بَـــسْمَةُ شُـــكْرِ
فَبَـــدَتْ بَـــينَ عـــذَارَى	مِثْلِهـــا فِي اللَّـــوْنِ زُهـــرِ

إن بدراً أَوْفى على تلك المظاهر متأملاً وواصفا، وهذا إلى طبيعته أقرب؛ حيث إنه بانطوائيته وعزلته يطمئن إلى الإسهاب في تناول تلك المفردات ووصفها، بخلاف شرف ذي النفسية المضطربة التي تمر مروراً سريعاً على مثل تلك المفردات بإيعاز نفسي له دوافعه الظاهرة والخفية.

هذا ما يخص التأمل المجرد، أما التأمل الفلسفي الأكثر عمقاً فإن الشاعرين أخذا منه بحظ وافر، فكما تأمل شرف ذاته ثائراً على قيوده في قوله:[2]

لَكِ الليلُ يا نفسُ طالَ الطريقُ	وضلَّتْ خُطاكِ إلى المُنْحَدَرْ
تُنادينَ مَن؟ ليس غيرُ السكونِ	وغيرُ العِثارِ وغيرُ الضَّجَرْ
أَفيقي تحطَّمَ كأسُ الخيالِ	وصوَّحَ غصنُ الهوَى وانْدَثَرْ
عَلَى الرغمِ مني ومنكِ الشقاءُ	فثُوري كما شئتِ أين المَفَرْ؟

---

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٥١.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

فقد تأمل بدر ذاته أيضاً مازجاً بها تأملات أخرى، بعد أن أشرك معه رفيقة دربه التي قاسمته سني عمره حلوها ومرها، يقول في قصيدته (ثلاثون عاما):[1]

وَمَرَّتْ ثلاثونَ عاماً عَلينا
كما أَطْلَعَ النُّورُ للكونِ فَجْرا...
ثلاثونَ عَاماً بِحَرَثِكْ
فَما ضَاعَ جُهْدي سُدَى
وَلا بِتُّ يَوماً أُعَاني الصَّدَى
ولا أَخْلَفَ السَّعْدُ لي مَوْعِدا...
ثلاثونَ عاماً وما زِلْتُ طِفْلا
يَعِيْشُ علَى لَمْسَةِ الأُمِّ فِيك
وَيَحْيا علَى شَهْدِ فِيك...
ثلاثونَ لَمْ تَكْفِنِي
فَلْيَكُنْ لِي
ثَلاثونَ أُخرَى إلى جَانِبَيْك
أُطِلُّ عَلَيْك
فَيَنْفَتِحُ الكونُ قُدَّامَ عَيْني
حَدائقَ زَهْر
وَشَلاّلَ ضَوءٍ وَعِطْر
لِنَسْبَحَ فِيْهِ شُعَاعَيْنِ يَبْتَسمان
طَوِيلاً طَوِيلاً لِوَجْهِ القَمَرْ

إننا نلحظ أن الشاعرين يتأملان ذاهما، كما نلحظ تبايناً يسيراً في فلسفة التأمل؛ إذ كل منهما له نظرته الخاصة، فشرف يتأمل ذاتاً كئيبة سيطر عليها اليأس والحزن، وبدر

---

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٥٩.

يتأمل ذاته وقد أحاطت به ذكريات جميلة مع رفيقة دربه، وفي كلا التأملين ينكشف ما تضمره نفساهما من يأس وتفاؤل.

وفي تأملهما لمسيرتهما في الحياة يتجلى بعد آخر نلمس خفاياه عبر فوارق النظرات، وتفاوت المشاعر، يقول شرف:[١]

يَا نديمي إن تَعُجْ يوماً على قبري ترحَّمْ
أو تَجِئْ ذكرَى أمانينا المواضي فتبسَّمْ
كَمْ سَعَينا نَبلُغُ الآمالَ في الدنيا وننعَمْ
وانتهَى عُمري هباءً فاطرُدِ الأحزانَ واغْنَمْ

***

يا نديمي لم يَعُدْ في الكأسِ شيءٌ من شرابْ
لم تعُدْ إلا البقايا لم يعُدْ إلا السرابْ
فاترُكِ الذكرَى تُخفِّفْ بعضَ أوهامِ العذابْ
ولتزُر قبري لعلي مِن سنا رؤياكَ أَنعَمْ

ويقول بدر:[٢]

ليسَ عُمْري يا نَديْمي مَا يَرُوْحُ	مِنْ لَياليَّ وَفي قَلْبي جُرُوْحُ
إنما اليومُ الذي أَلثمُ فِيْهِ	ثَغْرَ دُنْيايَ فَذا عُمْري الصَّحِيْحُ

***

أَنا مَا جِئْتُ إلى الدُّنيا بِأَمْري	فَحَرامٌ في الجَفا تَضْيِيْعُ عُمْري
وَسَواءٌ في نَعِيْمٍ أَوْ عذابٍ	عِشْتُ فَالدَّهْرُ سَيَطْوِيني كَغَيْري

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٣.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٧٥.

كِلا الشاعرين يخاطب نديمه، وكلاهما يتأمل مسيرته في الحياة، ولكنَّ شرفاً ينطق عن تجاربه وقد ران اليأس على قلبه، فاستشعر نفسه وهو في قبره وحيدا، أما بدر فقد كان أكثر تعقلا؛ إذ ذكر معاناته في الحياة كما ذكر سبل هنائه فيها وإن حُرم من بعضها.

وقد تأمل الشاعران الإنسانية وإنسانها المغامر في حين، والمغلوب على أمره في حين آخر، على أن تأملات شرف كانت أكثر سوادا، وأقل عموما، حيث صوب طرفه إلى فئة من الناس لا يعنيها موت ضمائرها، يقول:[1]

أنظرُ للجيبِ المثقوبِ
... وأجسادِ الباعةِ
ولصوصِ القوتِ
فأنظرُ حولي
تسقطُ من يديَ الأوراق
... والوقتُ ضنين
لا يسمحُ بالدمعِ
ولا يُجديهِ الآنَ عزاء

إن الوقت يمر عليه سريعا، وأوراقه تتساقط دون أن يحدد موقفه من الإنسانية الجوفاء، ولكنه في كلٍّ يائس من صلاح إنسان الشهوات، فيلزم الهدوء بعد أن فات زمان البكاء، وضاع جدوى العزاء.

وتبدو نظرات بدر إلى الإنسانية أكثر رحمة ولينا، فيوجه خطابه للإنسان ملقياً اللوم على الزمان، فيقول:[2]

يا حَبِيبي يَا أَيها الإنسانُ ... حِيْنَ يَقْسُو عَلَيْكَ هَذا الزَّمانُ
حَيْثما كُنْتَ حَافياً تَتَشَكَّى ... قَدَماكَ الأَسَى وَيَعْيا اللِّسانُ
أَوْ عَلِيلاً لَمْ تُبْقِ مِنْهُ الليالي ... غَيْرَ رَسْمٍ نَاءتْ بِهِ السِّيْقانُ

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٣٨.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٧.

أَوْ غَرِيْباً قَدْ أَبْعَدَتْهُ الأَمَانِي — نَسِيَتْهُ الأَحْبابُ وَالخِلاّنُ
لَهْفَ نَفْسي ولَهْفَ عَيْنِي وَقَلْبي — كُلَّما لاثَ رَأْسَكَ الشَّيْطانُ
ضَاقَتِ الأَرْضُ بِانفِلاتِكَ فِيْها — وَاسْتجارَتْ مِنْ عُنْفِكَ الأَكْوانُ
أَنتَ مِنْ نَفْحَةِ الإلَهِ فَلِمْ غَيْـــ — ـــيَرْتَ مِنْ خَلْقِهِ فَشَاهَ الكِيَانُ؟

إننا نلحظ اللين والرفق في خطابه للإنسانية، وذلك لأن بدراً يهدف –قبل أي شيء– إلى الإصلاح، ويطمح إلى التنبيه.

وقد استأثرت قضايا الإنسان بكثير من أشعار بدر، فمضى يفتش في مساوئها ناقداً مرة، وساخراً أخرى، وقد أبدع بدر في هذا الجانب، وبخاصة في ثنائياته التي ضمنها ديوانه الأخير؛ حيث لم يأل جهداً في انتقاد مظاهر الإنسانية الخاوية، ونجد مثل ذلك في قوله:(١)

والذي يَمْلأُ القُلوبَ سُرُوراً — وحُبُوراً بِكُلِّ ظَرْفٍ وضِحْكِ
ثُمَّ يُؤوِيهِ آخِرَ الليلِ بَيتٌ — بَيْنَ أَرْجَائِهِ يَئِنُّ ويبْكي

إنه يتأمل التناقض الذي يعيشه إنسان هذا العصر، حين يبدو قادراً على منح الابتسامة لغيره، لكنه عاجز عن رسم ملامحها على شفتيه.

ويتأمل جانباً آخر لذلك التناقض في قوله:(٢)

والذي ظَلَّ هَائجاً مِثْلَ ثَوْرٍ — خَائراً هَادِراً كَرَعْدٍ مُخِيفِ
نَظَرَتْ زَوْجهُ إلَيْهِ فَأَغضَى — خَافضاً ذَيْلَهُ كَقِطٍّ أَليفِ

إذ إن بعض الرجال يستعرض قواه على الآخرين، وفي الوقت نفسه ترعِد فرائصه إذا نظرت إليه زوجه المتسلطة.

ومن ذلك أيضاً قوله موظفاً الرمز بطريقة أكثر سخرية:(٣)

---

(١) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ٤٨.

(٢) السابق، ص: ٧٣.

(٣) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ١٠٧.

قَالَتِ الضِّفْدَعُ العَجُوزُ لأخْرَى		شَارِكِيْني النقيقَ في لَيْلِ أُنْسي
قَبْلَ أَنْ يُشْرِقَ الصَّباحُ وَيَشْدو		بُلْبلٌ صَوْتهُ يُصَدِّعُ رَأسي

إنه واقع غريب حير الشاعر، فهناك من يدَّعي لنفسه ما ليس فيها، زاعماً أن غيره من ذوي المواهب والقدرات دخيل عليها، أو دعيّ من أدعيائها.

ج – في الشعر الاجتماعي :

حرص شعراء العصر الحديث على المشاركة الفاعلة في قضايا مجتمعهم، ومعالجة أدوائه المختلفة، داعين إلى كل ما هو حسن،[1] وقد حمل الشاعران بين جنبيهما هماً كبيراً في التقويم ومحاولات الإصلاح، وكان شرف أكثر من صاحبه حملاً للمعاناة العامة؛ حيث كان يحدث نفسه بهذا الهم الذي يراه واجباً على أمثاله، كقوله في قصيدته (غربة الأديب):[2]

حياةٌ كلُّها همٌّ وضيقٌ	وعيشٌ بينَ جنبيهِ الجِدادُ
يضيقُ بها الأديبُ ويزدريها	ويرجو أن يلاقيَهُ السَّدادُ
يعيشُ على التعللِ والتمني	وينكرُهُ لِمَا يدعو العبادُ
يرومُ صلاحَ أخلاقِ البرايا	وفي جنبيهِ آمالٌ شدادُ

وإن كان شرف أكثر حملاً لقضايا مجتمعه العامة التي يحدث بها نفسه كثيراً فإن بدراً أكثر إسهاماً منه في طرح تلك القضايا، وإبرازها للعيان؛ حيث أفرد معظم ديوانه الأخير (ابتسامات باكية) لانتقاد مثل تلك المظاهر والظواهر، وكان أثناء ذلك يمزج نقداته بسخرية، من ذلك قوله منتقداً أولئك الذين يبذخون بالمال لأجل شهواتهم في حين أنهم يبخلون باليسير على المحتاجين:[3]

هَلْ رَأَيْتَ الذي يُعَلِّقُ كنزاً	فَوْقَ نَهْدَيْنِ رَفْرَفَا ثُمَّ بَاتا؟
وَأَبى في الصَّباحِ تَقْدِيْمَ قِرْشٍ	لِغُلامٍ إنهارَ جُوْعاً فماتا

وينتقد بدر ذلك البذخ لدى النساء أيضا، يقول:[4]

(١) يُنظر: "الأدب الحديث: تاريخ ودراسات" أ.د. محمد بن سعد بن حسين، ١١٩/١.

(٢) مجلة المنهل، شعبان/ ١٤٠٧هـ.

(٣) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ٢١.

(٤) السابق، ص: ٩٦.

وَالتي قَدْ شَرَتْ بِأَلفيْنِ ثَوْباً   عَارِيَ الصَّدْرِ زِيْنَةً وَافْتِخارا
وَلها جَارَةٌ تُعالِجُ نَعْلاً   رَقعَتهُ مِنْ قَبلِ ذَاكَ مِرارا

ويقول معرضاً بمن أنعم اللّه عليهم بعد أن كانوا يشتكون العَوَز والفقر، وينقمون على الأغنياء تقصيرهم:[1]

والذي عَضَّهُ الزَّمانُ بنابِ الـــ   ـــفَقْرِ حَتى أَذَلَّ مِنْهُ الجَبينا
لَمْ يُغِثْ حِيْنما تَدَفقَتِ الأَمْــ   ـــوالُ مِنْ حَوْلِهِ فَتىً مِسْكِينا

وليس المال هو الذي يغير الطبائع، أو يكشف خباياها، فالقوة والضعف قادران أيضاً على سبر أغوار النفس البشرية، يقول بدر عن فئة كانت تتشكى الظلم، فلما ملكت أسباب القوة وقعت فيما كانت تشكو منه:[2]

والذي بَحَّ صَوْتهُ يَتَشَكَّى الظُّلْـــ   ـــمَ وعَانَى مِنْ بَطْشَةِ الأَقوياءِ
نالَ بَعْضاً من قوَّةٍ فَتمادَى   هُوَ أَيضاً في البَطْشِ بِالضُّعَفاءِ

وقد يضيق بدر بمظهر ما فينتقده ساخرا، من ذلك قوله في شمطاء متصابية:[3]

والتي عَضَّها الزَّمانُ بِنابٍ   وَبدَا ثَغْرُها بلا أَسْنانِ
خَصَّصَتْ نِصْفَ دَخْلِها لِلْمَساحِيْـــ   ـــقِ وَنِصْفاً مِنْ دَخْلِها لِلبانِ

وقد يمزج بدر بين السخرية والرمز حين يخشى مغبة التصريح، كقوله:[4]

(١) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ٧١.
(٢) السابق، ص: ٢٩.
(٣) السابق، ص: ٨٥.
(٤) السابق، ص: ١١٢.

قالتِ الفَأرَةُ الهَزِيْلَةُ يوماً: أَيها الفِيْلُ لَستَ نِدِّي فَحَاذِرْ
فَمَضَى الفيلُ باسِماً وَهْيَ قَالَتْ: فَرَّ هَذا الجبانُ خَوْفَ المَجَازِرْ

إن في تلك اللفتات الناقدة وعياً من بدر بطبيعة الفئات الإنسانية، ومعرفةً بميولها وغرائزها، وهذا كله صادر عن تفكر في أحوال مجتمعه، وهو إن عمد إلى السخرية فلإحباط يعانيه من صلاح تلك الفئات السادرة في غيها.

وهذا الجانب غير خاف في شعر شرف، فله بعض ما لبدر من نقدات، ومن ذلك تعريضه بالمتميِّعين من الرجال في قوله:[1]

بَعْضُ رِجالِ العصر الحاضرْ
لا تَعرفهُمْ أوَّلَ وهْلَةْ
لَن تعرفَهُمْ أوَّلَ نظرَةْ
فَالأصواتُ كصوتِ نساء
حَتى الضحكَةْ
ثوبُ امرأةٍ
شعرُ امرأةٍ
كي تتزوجْ..
لا تتحرجْ
مُدَّ الكفَّ لكي تتأكد
أنَّ عروسَكَ ليستْ رَجلا

وقوله منتقداً لهث الناس وراء حطام الدنيا:[2]

كلُّ الناسِ بهذا العصرْ
لا يقِفُونْ

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٣.

(٢) السابق، ص: ٢١.

بلْ يجْرونْ
قد تتساءلْ:
لِمَ يجْرونَ لهذا الحدّ؟
لا تهتمّْ
أطلقْ قدمَكَ ثمَّ اتبعني
إنْ تتوقفْ سوفَ تموتْ

ويأسف شرف كثيراً على عصره الذي صار فيه المال مفتاحاً للقلوب، إلى حدٍّ أصبحت المشاعر معه سلعة تباع وتشترى، يقول مخاطباً (مجنون ليلى)[1] الذي لم يعد لحبه ليلاه أي معنى في هذا العصر:[2]

يا مَجْنوناً
قَلبي لكْ
لَوْ بالعصرِ الحاضرِ جئتْ
ما جُننتْ
فَهُنا أَلفٌ أَحلَى –قَطْعاً– من ليلاكْ
ادْفَعْ قِرْشاً كَي تَهْواكْ

وللشاعرين اتفاقات أخرى في بعض نقداتهما التي يريان فيها خللاً ظاهرا، إلا أن بدراً كان أكثر إلماماً وتحديدا، من ذلك انتقادهما واقع الشعر المعاصر، والدخلاء عليه، يقول شرف:[3]

صَارَ الشِّعْرُ بهذا العَصرْ
ثَمَراً فجّاً دونَ مذاق

(١) مرت ترجمته.

(٢) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢١.

(٣) السابق، ص: ٢٠.

فَاضربْ كفّاً يا ابنَ الروميْ فوقَ الكفّْ
قُطِعَ الصفّْ
مُسِخَ الحرفْ
قُمْ أسمِعنا مِن أبياتِك
ما يُنسينا طعمَ الشعرِ المُرّْ

لقد قال ذلك عندما رأى واقع الشعر الهزيل، متفكراً في شعراء عصره الذين جعلوا من الشعر مهازل، كما لحظنا أن انتقاده كان عاماً غير واضح الملامح، بخلاف بدر الذي حدد شكواه من ذلك الواقع الأدبي الهزيل في قصيدته (عبث الغموض):[1]

يَقالُ: هَذا دِيوانُ[2] شِـعْرٍ ... لِـشاعِرٍ صَـوْتُهُ أَغَـنُّ
حُرُوْفُـهُ أَنْهُـرٌ بحـارٌ ... بِكُلِّ بَيْـتٍ رُؤىً وَلَـوْنُ
أَطِيْرُ مِـنْ فَـرْحَتِي إِلَيْـهِ ... تَـشُدُّنِي فِكْـرَةٌ وَلَحْـنُ
فَـلا بيـانٌ وَلا خيـالٌ ... وَلا جَمـالٌ لَـهُ أَحـنُّ

وامتاز بدر عن صاحبه في هذا الجانب بمحاولة توجيه الشعراء إلى مثالية يراها، يقول:[3]

يا أَيها الشَّعَراءُ عِيْشُوا عَصْرَكُمْ ... وَتُرَاثُكُمْ نُوْرٌ بِأَعْماقِ الصُّدُورْ
وَلْتَرْتَفِعْ نَحْوَ السَّماءِ فُرُوْعُكُمْ ... وَلْتَنْغَرِسْ في أَرْضِكُمْ كُلُّ الجُذُورْ
وَلتمْلِكوا بِالعَقْلِ نَاصِيَةَ البيا ... نِ العَذْبِ وَالفِكْرِ الفَتِيِّ الُمسْتَنِير

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٢٦.
(٢) لا يستقيم وزن البيت إلا باختلاس الياء أو حذفها.
(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٧.

كما امتاز بدر عن صاحبه بمعالجة أسباب التخلف العامة التي أذاقت المجتمعات ويلاتها، وعلى رأس تلك القضايا الجهل والتواني؛ إذ هما أساس تخلف الحضارات عن ركاب التقدم السائرة، يقول مخاطباً شباب وطنه الذين يُعوَّل عليهم في بناء الغد:[1]

شَبابَ مِصْرَ انْهَضُوا إنَّ العُلَى نَذَرَتْ ... جَمَالها لِلأُلى أَضْناهُمُ التعَبُ
وَابْنوا عَلَى العِلْمِ وَالإيمانِ نَهْضَتَها ... ما بالُ قَوْمٍ إذا قِيْلَ اعْمَلُوا اكْتَأَبُوا؟!
مَنْ يَسْهَرِ الليلَ يَلْقَ الفَجْرَ بَاسِمَةً ... أَنوارُه وَالخُيُوطُ السُّمْرُ تَنْسَحِبُ

وفي الإخوانيات تفوَّق بدر على صاحبه في جميع موضوعاتها، وقد "وُصِف بدر بدير بأنه شخص متكيف مع مجتمعه"،[2] والغريب أن تكيف شرف مع أفراد مجتمعه، واختلاطه بهم، واندماجه مع فئاته المثقفة أبرز –من حيث الظاهر– من واقع صاحبه، ومع ذلك ظلت إخوانيات شرف محصورة في بضع رسائل تضمنت بوحاً وشكوى، وبعض الوداعيات.[3]

وإن كانت موضوعات الشعر الإخواني لدى شرف محصورة في الرسائل الشعرية، والوداعيات، والمراثي، فإن بدراً اندرجت موضوعاته الإخوانية في الأطر نفسها، إضافة إلى شعر التهاني، وشعر المداعبات.

أما الرسائل الشعرية فقد تقارب الشاعران في مقدارها، على أنها لدى شرف ذات مضمون واحد؛ إذ تبعثها غالباً دواعي البوح، كمناجاته الشاعر نزار قباني[4] في قوله:[5]

فلِمَنْ تقولْ؟
والشرقُ مزمارٌ وعرّافٌ

---

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠٢.

(٢) "الاتجاه الوجداني في شعر بدر بدير" د. حسين علي محمد، ص: ٥١.

(٣) يذكر الدكتور حسين علي محمد، والدكتور أحمد زلط أن لشرف قصائد إخوانية أخرى خص بها بعض أصدقائه، ولكنها لم تطبع في دواوينه، ولم تنشر فيما نشر. (من اللقاء المسجَّل).
وقد حاولت الاتصال بمن يُظن أن شرفاً داعبه بمثل تلك الإخوانيات فلم أجد نتيجة.

(٤) مرت ترجمته.

(٥) ديوان: القافلة، ص: ٥.

ودجّالٌ

وراقصةٌ تجولْ

وبعد أن باح بما في صدره وجَّهَ حديثه إلى نزار الصديق الشاعر الذي رآه شرف بريئاً من كل الاتهامات الموجهة إليه:[1]

سأقولُ في التحقيقِ

كيفَ الشعرُّ لوَّنهُ نزارْ

وأقولُ في التحقيقِ

كيفَ رَفعتَ للحبِّ المنارْ

... سأقولُ لكنْ يا نزارُ لمنْ تقولْ؟

... والحرفُ يبكي يا نزارْ

والشعرُ محلولُ الضفائرِ والإزارْ

يبكي معكْ...

يبكي معَ الوطنِ الحصارْ

ولبدر رسالة مشابهة وجهها إلى نزار أيضا، وقد اتفق الشاعران في ملامح خطابهما العام، المتضمن رؤاهما الخاصة في نزار، إلا أن رسالة بدر كانت أكثر سطحية، وأضعف فكرة، يقول بدر في قصيدته (رسالة إلى الشاعر نزار قباني في غرفة الإنعاش):[2]

تَعِبتَ أَمْ سَئِمتَ يَا نزارْ؟

يَا أَيها القِيْثار...

كَيْفَ نَكُونُ إن تَخَلَّفَ السَّنى عَنِ الدُّجَى

وَلَمْ تَعُدْ مَوَاكِبُ الشَّمْسِ تُقَبلُ النَّهارْ؟

وَكَيْفَ تَرْقُصُ الوُرُودُ في الحَدِيقَةْ

---

(١) ديوان: القافلة، ص: ٨.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٤١.

مِنْ غَيرِ أن يُغَرِّدَ الهَزارْ؟...
يا حادِيَ الأَحرارْ
يا نزهَةَ القُلوبِ
والعُقُولِ وَالأَبصارْ
يَا أَعذَبَ الأَنهارِ
يَا نزارْ

وقصور بدر في هذا الجانب الجاد لا يعني قصوره في رسائله الأخرى، فله رسائل أخرى أكثر هيبة، وأغزر قدرة، فقد أهداه صديقه الشاعر حسين علي محمد قصيدة بمناسبة تقاعده جاء فيها:[1]

قَد آنَ لِلشَّاعِرِ المُشتاقِ تَغرِيدُ ... وحَانَ لِلنَّغَمِ المَقمُوْعِ تَرْدِيدُ
وَافَرْحَتاهُ لِنَسْرٍ ظَلَّ مُحْتبساً ... وصِنْوُهُ[2] في سَمَاءِ الشَّرْقِ غِرِّيدُ
قَد كَسَّرَ القَيدَ —لا عَادَتْ سَلاسِلُهُ— ... وعَانَقَ الأُفقَ مَنْ في الشِّعْرِ مَحْسُودُ
مَا جَفَّ بَحْرُكَ يَا مَن ظَلَّ موردُهُ ... عَذْباً، وَغَنتْ لَهُ الغِيْدُ الأَمَالِيدُ

فرد عليه بدر معارِضا:[3]

لِمَنْ أُغَنِّي وَصَوْتِي في تَفَرُّدِهِ ... بَينَ النَّقِيْقِ وَبَيْنَ النوْحِ مَفقُودُ؟
وَجَوْقَةُ[4] الشِّعْرِ في أَيامِنا مَسَخَتْ ... أَنغَامُهُ، فَقَضَى المِزْمارُ وَالعُودُ
وَانْفَضَّ سَامِرُهُ وَانْقَضَّ عَامِرُهُ ... لَمْ يَبْقَ إلاَّ اسْمُهُ والجِسْمُ مَهْدُودُ
يَا صَاحِ لَولاكَ في دُنيايَ مَا جَمُلَتْ ... فِيها الأَناشِيدُ يَوماً وَالأَغَارِيدُ
فَشَدْوُكَ العَذْبُ في أُذْني يُغَازِلها ... وَيومُ لقْيَاكَ في أَيامِنا عيدُ

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٧٧.
(٢) يعني نفسه، وسماء الشرق الرياض.
(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٨٠.
(٤) الجَوْقة: الجماعة. (القاموس المحيط،ص:١١٢٦).

إننا نلحظ في هذه الأبيات مستوى أفضل من مستوى رسالته النزارية، لأن الحديث عن الذات في رسالته الأخيرة أكسب الأبيات خصوصية افتقدها الرسالة الأولى، كما أن الصلة الحميمة التي تربطه بالدكتور حسين تركت طابعها على باقي أبيات القصيدة، أما نزار فلم تكن تربطه ببدر غير صلة الأدب، بخلاف شرف الذي كانت تربطه بنزار صداقة بريدية، إضافة إلى أن رسالة بدر الأخيرة جاءت ردّاً على رسالة شعرية من شاعر مثله سيطلع عليها بعناية؛ قراءةً، ومقارَنة، ولذا بذل بدر لرقي مستواها جهدَه.

والوداعيات في شعرهما قليلة، مع أن جيلهما كان جيل حل وارتحال، فشرف لم يكن يلتقي بصفوة أحبابه إلا في الصيف حين عودهم من خارج البلاد لظروف العمل، وكذلك كان بدر الذي فارقه ابنه إلى (الكويت) أكثر من مرة، كما فارق هو صحبه منتدَباً إلى (النوبة)، ومبتعَثاً إلى (ليبيا).

وقد كانت تجربة شرف الشعورية في وداعياته أصدق من تجربة صاحبه، لأن دافع تجربته تلك انبثقت من أمرين؛ الأول من فراق أحبابه، والثاني من عجزه هو عن اللحاق بهم، ونجد تلك التجربة المتأججة في قصيدته (موكب الشعراء) التي ودع فيها جمعاً من أصحابه، يقول:[(١)]

يَا مَوْكِبَ الخيرِ هل للصبحِ أخبارُ؟ ... طالَ الطريقُ وكلُّ الدربِ أخطارُ

هَل عندَكُمْ في بهيمِ الدربِ تعزيةٌ؟ ... زادَ الشقاءُ وملَّ الأهلُ والجارُ

يا مَوْكِبَ النورِ حيا اللَّهُ موكبَكُمْ ... بعضَ الضياءِ لقومٍ في الدجَى ساروا

وبعد أن ذكر ألم فراقهم على نفسه، ووصف تعلقه بهم، وما يلاقيه جرَّاء بُعدهم، التمس منهم عذر تخلفه قائلا:[(٢)]

بَعْضَ العزاءِ فإنا ليسَ يَشغلُنا ... إلا حَواجزُ تقصِينا وَأَسْوارُ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) السابق.

لولا الذي صارَ من قيدٍ يكبِّلُنا ... ما فاتنا الركبُ إن القيدَ جَبّارُ
هل تُبلغون تحايا ليسَ يحملها ... عنا النسيمُ ولا ريحٌ وإعصارُ؟
يا صحبةَ الخيرِ مَن لي بعدَ فُرقَتِكُمْ ... بعضَ الحنانِ فإن القلبَ ذخّارُ
عُوجوا على الدارِ واقضوا حقَّ صحبتِنا ... فالليلُ طالَ فهلْ للصبحِ أخبارُ؟

إن المزج بين المشاعر في ذلك الموقف ألقى على القصيدة ألقاً لا نجده بهذا التكامل في قصائد بدر، ولنتأمل أبياتاً من قصيدة بدر التي ودع بها صديقه الدكتور حسين علي محمد في إحدى رحلاته العلمية، يقول بدر:[١]

إن تَكُنْ في وَحْشَةٍ تَتْرُكنا ... عِشْ مَعَ البَهْجةِ وَالأُنْسِ هُناكا
ثُمْ عُدْ يَوْماً إلَيْنا غَانماً ... إننا نَحْيا عَلَى حُلْمِ لِقاكا
وَاقسِمِ الأَيامَ بِالعَدْلِ عَلَى ... كُلِّ مَنْ عَاشَ عَلَى فَضْلِ نَداكا
لا تطِلْ بُعْدَكَ عَنْ آفاقِنا ... كُلما سَافرْتَ لا تَنْسَ أَخَاكا

إن في الأبيات تصويراً لمعاناة الفرقة، وآلام الارتقاب، والقصيدة مكتملةً تكرار لهذين الشعورين فحسب، في حين بدت وداعية شرف السابقة متضمنة هذين الشعورين، ومشاعر أخرى سبق بيانها.

وشعر التهاني والمداعبات من الموضوعات الإخوانية التي لم ترد في شعر شرف، فمن التهاني قول بدر مهنئاً قريبته بمولودها الجديد:[٢]

يا نُوْرَ عَيْني يا سَحَرْ ... وَيا عَبِيْراً لِلزَّهَرْ
يَا بَسَمَةَ الصُّبْحِ وَيا ... ضَوْءاً رَقِيقاً لِلقَمَرْ
وَيا مَلاكاً طَاهِراً ... جاءَ عَلَى رَسْمِ البَشَرْ
يا نِعْمَةَ اللَّهِ لِقَلْـ ... ـبٍ طَالَمَا كَانَ انْتَظَرْ
لَمَّا بَدا نُوْرُكِ في ... سَمائنا السَّعْدُ ظَهَرْ

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٧٠.

(٢) السابق، ص: ٥٣.

فَلْتسْعَدي وَطِفْلَكِ الـــ ـــغَالي الحَبِيْبَ المُنْتَظَرْ
وَلتسْلَمي وَالزَّوْجَ وَالـــ ـــأَطْفالَ لِيْ مِنْ كُلِّ شَرّْ

ويعيب تجارب بدر الجديدة ضعفها العام، وقصيدته هذه أُولى قصائده في مجال التهاني الإخوانية،(١) وهذا ما جعلها مختلفة عن نسق قصائد بدر الأخرى ذات التجارب الموضوعية المُحْكَمة.

وله في المداعبات قصيدتان ساخرتان، يقول في إحداهما متهكماً بسيارة صديقه المتهالكة وقد رافقه بها:(٢)

مَرْكَبٌ صَوْتُها زَفِيْرٌ شَخِيْرٌ حَشْرَجاتٌ في صَدْرِها المُتَهالِكْ
أَنَّ مِنْ زَحْفِها الطَّرِيْقُ وَتَاهَتْ خُطُوَاتٌ لَها هُنا وَهُنالِكْ
في يَمِيْنِ الطَّرِيْقِ طَوْراً، وَطَوْراً في شمالٍ، وَتارَةً بَيْنَ ذَلِكْ
إنْ تَقُدْها لِبَيْتِ عَمٍّ تَجِدْها بَعْدَ لأْيٍ قَدْ أَوْصَلَتْكَ لِخالِكْ
إنْ تُرِدْ دَفْعَ بَابِها تَتَأَبَّى وَمَعَ العُنْفِ لا تَرِقُّ لِحالِكْ
تَتَهَادَى بِاللَّيْلِ هِرّاً مَرِيْضاً أَحْوَلَ العَيْنِ في الظَّلامِ الحَالِكْ
قُلْتُ لَمَّا تَحَدَّرَتْ نَحْوَ جُرْفٍ نَجِّ يَا رَبِّ مِنْ خَفِيِّ المَهَالِكْ

وله مداعبة أخرى عدها الدكتور حسين من (الشعر الحلمنتيشي)، لِمَا تخللها من ألفاظ عامية،(٣) وبدر يستذكر في مداعبته تلك أيام صباه مع صديق مغترب أحب أن يخفف عنه غربته، يقول:(٤)

(١) ذكر الدكتور حسين في كتابه: "الاتجاه الوجداني في شعر بدر بدير" ص: ٥١، أن مجموع شعر التهاني في ديواني بدر الأولين ثلاث قصائد، منها القصيدة المارة، غير أني لا أجد في القصيدتين الأُخريين معاني ظاهرة في التهنئة؛ إذ هما إلى موضوعات الشعر الوجداني أقرب، وربما لهذا السبب ضم الدكتور حسين شعر التهاني إلى الشعر الوجداني.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٢٣.

(٣) يُنظر: "الاتجاه الوجداني في شعر بدر بدير" د. حسين علي محمد، ص: ٥٨.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٤٤.

إِذَا نسيْتَ فَإِنِّي لسْتُ بالنَّاسِي — أيامَ فَقرٍ وَإقلالٍ وَإفلاسِ
أَيَّامَ أُقْرِضُكَ (الــمِلِّيْمَ) مُعْتَذِراً — وَيَصْرُخُ السُّوْسُ جُوْعاً بَيْنَ أَضْراسي
أَيَّامَ (تَقْفِشُنِي) ظُهْراً وَقَدْ نُثِرَتْ — أَقراصُ (طَعْمِيَّةٍ) عَجْفَى بِقِرْطاسِ
أَوْ بَعْضُ حَبَّاتِ أَرْزٍ كِدْتَ تَحْسَبُها — مِنْ شِدَّةِ الجُوْعِ حَبَّاتٍ مِنَ الماسِ
فَتَنسِفُ الأَكْلَ نَسْفاً ثُمَّ تَتْرُكُني — وَقَدْ سَلَبتَ لُقَيْماتِي (وَأَفلاسي)

إن المُلِمَّ بشعر المداعبات، والعارف أصول نظمه، يجزم أن لبدر قصائد أخرى غير هاتين القصيدتين لم ينشرها في دواوينه، لأنني أظن أن النضج الفني والموضوعي في قصيدتيه جاء بعد تجارب عديدة سابقة في المجال نفسه، وهذا ما لم نلمسه في تهنئته السالفة التي وُلد موضوعها جديداً في مجموع شعره الإخواني.

وفي المراثي الاجتماعية تطالعنا قصيدة واحدة لبدر، في حين وجدنا مجموعة من المراثي لدى شرف، وقد رثى بها صديقه فكري فايد[1]، يقول فيها:[2]

وَمَضَيْتَ يَا فِكْرِيْ كَأَنــ — ـــسامٍ مُبَلَلَةٍ عَلِيلَةْ
أَنْهَيْتَ رِحْلَتَكَ السَّرِيْــ — ـــعَةَ فِي مُهِمَّتِكَ الجَلِيلَةْ
وَتَرَكْتَ لِلأَحْبابِ ذِكْــ — ـــرَاكَ المُعَطَّرَةَ النَّبِيلَةْ
وَإِذا قضَاءُ اللهِ حَلْــ — ـــلَ فَمَا لَنا فِي الأَمْرِ حِيلَةْ
وَرَحِيْلُكَ المَشْهُوْدُ فَجْــ — ـــجَرَ فِيَّ أَسْئِلَةً ثَقِيلَةْ
أَنَّى؟ وَكَيْفَ؟ وَكَمْ؟ وَلِمْ؟ — وَمَتَى؟ وَسِلْسَلَةٌ طَوِيلَةْ
حَاوَلْتُ فَكَّ رُمُوْزِهَا — فَإِذَا الإجَابَةُ مُسْتَحِيلَةْ
اللَّهُ يعلمُهَا وَنَــجْــ — ـــهَلُ نَحْنُ حِكْمَتَها الأَصِيلَةْ

إن هذه الرثائية الوحيدة في مجال الشعر الإخواني لَتقف بجدارة أمام مراثي شرف الأخرى؛ إذ فيها التأبين، والعزاء، والرثاء، وهذا ما وجدناه متفرقاً في رثائيات شرف، هذا

(١) وكيل وزارة الشباب والرياضة بالشرقية، كما جاء في مقدمة القصيدة.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٧٢.

على ما في القصيدة من رؤى عميقة، وتأملات فلسفية، مما كان من مهام شرف في أكثر مراثيه، كما أن في القصيدة اعتدالاً في الجزع، وتسليماً بقضاء اللّٰه وقدره، وهذا ما لم يرد واضحاً في رثائيات شرف.

د – في الشعر السياسي :

أسهب الشاعران في حديثهما عن قضايا أمتهما السياسية، مبتدئين بالحديث عن الضعف العام الذي ينخر في الجسد الإسلامي إثر المتغيرات الطارئة على عصر القنبلة والذرة، فراحا يشجبان تخلف الأمة وتبعيتها، في الحين الذي يصنع فيه أعداؤها السلاح، ووسائل التقدم، لقد شكا شرف هذا الوضع المزري بقوله في قصيدة (دمعة في رحاب المصطفى):(١)

جُرْحي بحجمِ المَدَى في الصدرِ يَسْتَعِرُ ... لا الشعرُ يُجدي ولا الألحانُ والوَتَرُ
وليسَ جُرحيَ من ساقٍ مُخدَّرَةٍ ... تأبى المَسيرَ ولا كفٌّ بها الخَدَرُ
بلْ إنَّ جُرحيَ والأيامُ تشهدُهُ ... مِنْ أُمةٍ غالَها الإرهاقُ والخَوَرُ
حتى استباحَتْ حِماها كُلُّ ساقِطَةٍ ... واسْتَنْسَرَ الصَّعْوُ بل واستأسدَتْ حُمُرُ
يا أمةً طِفلةً تلهو بدميتِها ... والريحُ تزأرُ في طياتِها النُّذُرُ
فيمَ ارتِحالُكِ نحوَ التيهِ في وَلَهٍ؟ ... هل يُرتجى الخيرُ ممّن بالهدَى كفروا؟
وكم صرَخْنا أفيقوا يا بَني وطني ... إن الذئابَ ببابِ الدارِ تأتمِرُ

كما شكا بدر ذلك الواقع بعد حديثه عن أمجاد أمته الإسلامية الغابرة، يقول في قصيدة (دموع على أعتاب الروضة):(٢)

وَجَاءَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ تَمِيْلُ بِهِمْ ... أَهْوَاؤهُمْ وَيَمِيْدُ الحُكْمُ وَالحَكَمُ
أَلقَوا بِأَرْوَاحِهِمْ في حِضْنِ قَاتِلِهِمْ ... كَالذِّئبِ مِنْ رُعْبها تَهْوِي لَهُ الغَنَمُ
ضَاعُوا فَلَمْ يَبْقَ مِنْ أَمْجَادِهِمْ أَثَرٌ ... إلاّ سِجلٌّ مِنَ الأَوْراقِ مُزْدَحِمُ
توَقفوا وَبقايا الخَلْقِ سَاعِيَةٌ ... وَأَحْجَمُوا وَجَمِيْعُ النَّاسِ تَقْتحِمُ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٦٢.

لعلنا نلحظ تقارب شكاة الشاعرين وحزهما على ماضي الأمة المجيد، بل إن التقارب يبلغ ذروته إذا نظرنا إلى عنواني القصيدتين: (دمعة في رحاب المصطفى)، (دموع على أعتاب الروضة)، كما يبلغ التقارب حد التوافق من خلال توجيه حديثهما للرسول – صلى اللَّه عليه وسلم– بعد أن استغرقا القول في مآسي أمتهما الحاضرة، يقول شرف في القصيدة نفسها:

يا سيِّدي يا رسولَ اللَّهِ مَعْذِرَةً   القومُ بَعْدَكَ في اللذاتِ قَدْ سَكِروا
خافوا من الموتِ فانْساقُوا طَوَاعِيَةً   وليسَ يَهْرُبُ مِنْ أقدارِهِ الحَذِرُ
يا أحمدَ الخيرِ يا بُشرَى مُنزلةً   لِمَنْ يرومُ الهدَى لو يَفهمُ البَشَرُ
نَسُوا الكتابَ فضلوا الدربَ وانفرطوا   وَمَزَّقتهُمْ كلابُ الأرضِ والبَقَرُ

وأيضاً يقول بدر:[1]

هَلْ نَفْحَةٌ يَا رَسَوْلَ اللَّهِ تُنْقِذُهُمْ   مِنْ ظُلْمَةِ البَحْرِ وَالأَمْواجُ تَلْتَطِمُ؟
يَا سَيِّدي نَحْنُ صِرْنا كَالطَّعامِ وَقَدْ   تَحَلَّقَتْ حَوْلَهُ وَاسْتنفِرَتْ أُمَمُ
يَا سَيِّدي جاءَ بَوْحي بَاكياً فَمَتَى   تَنزاحُ عَنْ خَاطِري الأَحْزانُ وَالنَّدَمُ؟
وَانْظُرْ لِقَوْمي عَسَى رَبي يُخَلصُهُمْ   مِنْ وَهْدَةٍ طَالَ فِيها النوْمُ وَالحُلُمُ

إنهما يعيشان آلاماً وآمالاً واحدة، ويشتركان في ذلك الهم العام، وأنبه أن في أبيات بدر تجاوزاً وغلوّا، وذلك حين دعا الرسول –صلى اللَّه عليه وسلم–، وناجاه طالباً منه النصرة، ومثل هذا الدعاء لا يُصرف لغيره –سبحانه–.[2]

ويفوق شرف صاحبه بكثرة تردده على مآسي أمته العامة باكياً وشاكيا، كقوله في قصيدة (لا دموع):[3]

---

(١) ديوان ألوان من الحب، ص: ٦٣.

(٢) يُنظر: "المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة" أ.د. محمد بن سعد بن حسين، مطابع الفرزدق، ط:١، ١٤٠٦هـ، ص: ٧٧–٧٨.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

مِنْ أَينَ أَبْدأُ والأحزانُ مَملكتي؟ | وكيفَ أَسري وما لي في الخُطى خَبَبُ؟
خَمسونَ عاماً وسيفُ القهرِ يحصدُنا | وكَمْ أحاطتْ بنا الأوجاعُ والنوَبُ
كلُّ البلادِ مطايا ناءَ كاهلُها | واستمرأت رقَّها واستُنفِرَ التعبُ
أنى نظرتَ ترَى الأحزانَ مُحْدِقَةً | كأنها صيبٌ والمقصدُ العربُ

وإن اتفق الشاعران في حديث المأساة العام فقد اختلفا في تفاصيله؛ فالقدس في مفهوم شرف أرض مغتصبة ودماء وانتهاكات، وهي في مفهوم بدر أكبر من ذلك؛ إذ تتجاوز محيط القدس إلى الوطن فلسطين غير متناسٍ المجازر والانتهاكات.

ولكي يتضح الفارق بين المفهومَين تأمل قول شرف:[1]

يا قدسُ دنَّسَكِ البغاةُ وأَحرقوا | ما شادتِ العلياءُ من أركانِ
هذا الدمُ المسفوحُ مِن شُهَدائنا | قد هاجَ إحساسي وهزَّ كياني
كَمْ مِنْ أبٍ شيخٍ يُنادي طفلَهُ: | ولدي تخِذتكَ عدَّةً لزماني
كَمْ مِنْ صغيرٍ راحَ وهْوَ ضحيَّةٌ | يشكو صنوفَ الذلِّ والحرمانِ
هَدَموا البيوتَ ودمَّروا أركانَها | وتقدموا بالزُّوْرِ والبهتانِ
لا ردَّهمْ عقلٌ ولا عِلمٌ ولا | دِينٌ ولا خوفٌ من الديانِ

إنه ينظر إلى القدس نظرة قريبة، فسرد إثرها مشاهد الظلم والعدوان، أما بدر فينظر إلى فلسطين كاملة ملقياً اللوم على جاراتها اللائي خذلنها وتركنها بأيدي الغاصبين، يقول مخاطباً إياها:[2]

لا تَغضَبي مِنهمْ إذا جَأروا بِشَكْواهُمْ
فَما تُجْدي الشكايةُ والصياحُ
إذا قَضَوا أَعْمارَهُمْ

(١) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، صـ: ٦١.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٠٥.

يتصايحونَ وَيجأرونْ...
أَخْشَى عَليكِ إذا غَضِبْتِ
وَقُمْتِ لِلفَتْكِ المُؤَزَّرِ
أَنْ تُغبِّرَ مِنْكِ أَرْدَانٌ مُعَطَّرَةٌ
وَأَثْوابٌ مُطَرَّزَةٌ
وَأَقْدامٌ مِنَ التَّجْدِيْفِ في بِرَكِ الدِّمَاءِ
وَأَوْجُهٌ شَاهَتْ لأطْفالٍ صِغارٍ طَائشينْ
تَخِذُوا الحِجَارَةَ عُدَّةً
مَاذا تُفِيْدُ حِجارَةٌ
في وَجهِ قُنبلةٍ وصاروخٍ تَفَجَّرَ بالجَحِيْم؟
أَخْشَى عَليكِ وَلا أَخَافُ عَليهِمُ
خَطَرَ النَّفادِ وَالانقِراضِ
فَإِنَّهُمْ رَغْمَ الفَواجعِ يَكْثرونْ
جيرانُكِ الحَمْقَى نَهاراً يَصْرُخُونَ وَيجأرُونْ
لَكنَّهُمْ لَيْلاً
عَلَى كُلِّ الدُّرُوبِ يُعَرْبِدونْ وَيمْرَحونْ
يتناسلونْ
وَلِذَا فَهُمْ لا يَنْفَدُونْ

إننا لنرى خيبة آماله في من يُفترض أن يكونوا عوناً لجارتهم المغتصبة، لأجل ذلك بدا رزؤه أعظم وأجل من سرد فصول من مشاهد الإبادة والعدوان كما هو ظاهر لدى شرف.

وتكتسب قصائد بدر في هذا المجال بُعداً سياسياً أعمق إذا أُمعن النظر في خبايا أمور لم يعرفها غير بني جيله، يقول:[1]

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٤.

آهِ مِنْ لَوْعَتي لِلَوْعَةِ قَوْمي   حِيْنَ ذَاقُوا الهَوَانَ بفِلْسْطِينا[1]
لِرجالٍ مِنْ يَعْرُب مَزَّقوها   وَارْتضَوا ذُلها مِنَ الغَاصِبينا
آهِ مِنْ ذِلتي لِذِلَّةِ قَوْمي   يَوْمَ أَحْنَوا هَاماتِهِمْ خَاضِعِينا
ذُبتُ عَاراً لَهُمْ وَقَبْلُ فَخاراً   يَوْمَ كَانوا أَعِزَّةً فَاتِحِينا

ويعيد بدر صياغة تلك المأساة على هذا النسق كثيرا، ولا يعنيه من ذلك ما يعني شرفاً في تفاصيله، فها هو يعيد المأساة ممثلة في القدس التي هي رمز للمسلمين بعد أن أخفق رمز العروبة (فلسطين)، يقول في قصيدته (رسالة إلى حُماة القدس) في حديث أكثر تعنيفا:[2]

يَا أَيُّها الذينَ أَسْلموا القدسَ إلى اليَهُودْ
يَا أَيُّها الذينَ ضَيَّعوا جميعَ ما قد خلَّفَ الجُدُودْ
يَا أَيُّها الذينَ أَنْجَزوا جَميعَ مَا أَرَادوا
مِن كُلِّ شَيءٍ لا يَمُتُّ لِلكرامةْ
طَرِيْقُكُمْ إذا رَحَلْتُمْ
أَوْ عَزَمْتمُ الإقامةْ
طَرِيْقُكُمْ نَدامةْ

إنه يلقي بتبعات الاعتداء على المسلمين جميعاً شعوباً وقادة، ويخص العرب الذين انهمكوا في بناء حضاراتهم، وتحقيق ذواتهم، تاركين حضارتهم الأولى، ومجدهم العريق بين أيدي اليهود.

وللشاعرين قصائد أخرى تعرضا فيها لما يحدث في خارطة العالم الإسلامي؛ يقول شرف عن مذبحة (صبرا وشاتيلا):[3]

صَبْرا وشاتيلا

---

(١) سَكنَ الفاءَ ضرورة.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٢٣.

(٣) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٥.

ضلعانِ

من لهبٍ ونارْ

كتلٌ من الدمِ

فوقَ حبَّاتِ الرمالْ

... ثوبانِ من شوكٍ

على صدرِ البلادِ

وصلصلةْ

تحكي فصولَ المهزلةْ

ويقول في (يافا) مستعيداً بها مجد غرناطة الضائع:[1]

أَتَذَكَّرُ غرناطةَ

يشرُدُ فكري

أُبصرُ يافا

يَبكيني الأسرْ

كما تجاوز شرف الأقطار العربية مصوباً طرفه إلى مجازر المسلمين في (البوسنة والهرسك)، يقول في قصيدته (أغنية إلى سراييفو):[2]

سراييفو

جحيمٌ في دمي يَغلي...

وأيامٌ

تَهُزُّ صحائفَ التاريخْ...

ورغْمَ شراسةِ السجانِ

رغْمَ القصْفِ والأوباشِ

(١) ديوان: القافلة، ص: ٣١.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

واقفةٌ سراييفو

بكفٍّ تمسحُ الأحزانَ

والأُخرَى

تَصُدُّ الحقدَ والنيرانَ ضاحكةً

تُؤذِّنُ لانبلاجِ الصبحِ

في ثقةٍ

وَحَيَّ على الفلاحِ الحقِّ تسري

في المَدَى لحنا

وملحمةً

فترتجفُ الغطاريفُ

إن شرفاً بهذا خصَّ كل قُطر مغتصب بقصيدة، باكياً حينا، ومرتقباً آماله حينا، أما بدر فلم يخصص شيئاً من ذلك —من غير ما مر— سوى قصيدة عَرَض فيها إلى (سراييفو) فيما عرض إليه، يقول:[1]

هَذِي سَرَاييْفنا وَالصِّرْبُ تَلْعَقُ مِنْ ... دِماءِ أَحْرارِها وَاهاً لها وَاها

حَتى المُصَلِّيْنَ لَمْ تُحْقَنْ دِماؤهُمُ ... وَهُمْ سُجُودٌ أَمَامَ اللَّهِ أَجراها

وَباتَ يَحْكُمُ دُنْيانا وَيَحْرُسُها ... عِصابةٌ زَينتْ بالشَّرِّ مَسْعاها

مَا قامَ لِلعَدْلِ قَوَّامٌ وَناصِرَهُ ... إلاّ غَدا بَعْدَ حِيْنٍ مِنْ ضَحَاياها

بِاسْمِ الحُقوقِ وَبِاسْمِ العَدْلِ كَمْ فَتَكَتْ ... بِأُمةٍ قاوَمتْ لَيْلاً تَغَشَّاها

أما الأقطار الأخرى فلم ينلها من شعر بدر غير إجمال وتعميم، يقول في قصيدته (رسالة إلى اليوم الكئيب):[2]

يَا يومَنا الكَئيبَ في بَغدادَ

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٣٣.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١١٦.

فِي عَمَّانَ

فِي القاهرةِ الحَزِينةْ

فِي القُدْس

فِي طَرَابُلِسْ

وَفِي الكُوَيتْ

كَمْ سَنَةً سَتَسْتَمِرُّ عَنْدَنا؟

مُلْطِّخاً وُجُوْهَنا

مُنَكِّساً رُؤوسَنا

مُحَمِّلاً ظُهُورَنا بالعار

إلى أن يقول وقد بلغ به اليأس كل مبلغ:[1]

يَا أُمَّةً لِكَثْرَةِ الأَحْزانِ فِي تَاريخِها

قَدْ نَسِيَتْ مَعْنى الفَرَحْ

لِطُوْلِ ما تَمَزَّقتْ

مَا عَادَ يُضْنِيْها أَلَمْ

ومهما يكن فإن الشاعرين اتفقت مضامين شعرهما السياسي، على أن كلاًّ منهما كانت له رؤاه الخاصة.

وقد بدت قصائد شرف أكثر صدقا، وأرق شعورا، وذلك حينما شرح فيها فصول المأساة، كما لحظنا أن انتقالات مفاجئة وَجهَتْ قصائده من حديث الألم إلى حديث الأمل، في حين أن قصائده لم تنضب دماؤها بعد.

وبدر كان أقوى شعورا، وأبعد نظرة؛ حيث فتش عن مكامن الخلل التي تعيشها أمته، وعن الأسباب التي جرَّأت أعداءها عليها، ولذا انطوت معظم قصائده على خبايا وأسرار، فجاءت أكثر جرأة، وأقسى لهجة.

---

(١) السابق، ص: ١١٩.

هـ – في الشعر الديني :

جُلّ شعر شرف الديني لم يخرج من دائرة الابتهالات، أما شعر بدر الديني فقد تقاسمت موضوعاته الابتهالات، والاحتفاء بالشعائر الدينية؛ كاستقبال شهر رمضان، وتوديعه، وأيضاً استيحاء أصداء الهجرة النبوية بكل ما تحمله من أبعاد دينية، ومدائح الرسول –صلى اللّه عليه وسلم–.

وشعر الابتهالات لدى الشاعرين ينطلق من دوافع الضعف والانكسار، فكلاهما يجد في ابتهالاته الراحة والاطمئنان، وهما يدلفان إليها متى أحسا من نفسيهما مروقاً وتقصيرا، على أنها لدى شرف أكثر ظهوراً وصدقا، لأن شرفاً كان كثير الشرود والاعتراض بسبب وضعه النفسي المتأزم، ولذا كثرت ابتهالاته، وبدت تجربتها الشعورية أكثر صدقاً من صاحبه الذي كانت ظروفه العامة مستقرة، ولنتأمل عمق مشاعر شرف في قصيدته (الاعتراف) التي قالها عندما استشعر دنو أجله:[1]

خُطىً.. سَوْفَ تمضي
وآتي إليك
ولا زادَ لي
ولا ظلَّ حولي
سوَى ظلِّ عفوِكْ
وأنوارِ وجهِكْ
فماذا أقول؟
... فهبني رضاك
ومُدَّ الصراطَ بعرضِ الذنوب
ودعني أمرّ
أذقني حلاوةَ عفوِكَ عني

(١) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٦٤.

فإني مُقِرّ
بما كانَ مني
ومنْ ليَ يا ربِّ
إن لم تكن لي؟

إنه يقر بكل ذنوبه، ويعترف بما اقترفه في ماضيه البائس، مما يذكره وما ليس يذكره، ويسأل اللّه في كلٍّ التجاوز والعفو، يسأله ذلك وهو في لحظات خشوع وضعف وانكسار لم يبالغ قط في تصوير أجوائها الإيمانية، وفي قصيدة أخرى يربط سبب مروقه وشروده بعاهته، ولذا يلتمس العفو من مولاه، داعياً إياه أن يتجاوز عن اجتراءاته تلك، يقول:[١]

أدعوكَ مُبتهلاً وروحي مُولَعَةْ ... والصدرُ ظمآنٌ وكأسُكَ مُتْرَعَةْ
يا مَن ذكرتُكَ والسهامُ تنوشُني ... فاسْتَفْتُ عطرَ الدينِ والدنيا مَعَهْ
حسبي التفكُّرُ في جمالِكَ بُرهةً ... أنسَى بها كلَّ الهمومِ الموجعَةْ
لولا انْحداري ما تعذَّبَ خاطري ... بينَ الرياحِ الهُوْجِ لا تدري الدَّعَةْ
هَبَطَتْ ولو ظلَّتْ هناكَ بعرشِها ... ما عَذَّبتها كلَّ حينٍ زوبَعَةْ
القيدُ كبَّلَها وعاقَ مسيرَها ... والسجنُ أرضعَها وبئسَ المُرْضِعَةْ
مَن لي إذا أنكرتني وطردتَني ... عن عرشِ حبكَ والقلوبُ مُجَمَّعَةْ

أما بدر فجاءت ابتهالاته في تضاعيف قصائد أخرى لم تستقل بموضوع، من ذلك قصيدته (رسالة حب) التي وجهها إلى حجاج بيت اللّه، وزوار مسجد نبيه —عليه السلام—، يقول:[٢]

يَا قَابلَ التَّوْبِ يَا غَفَّارُ خُذْ بيَدِي ... كي لا يُضِلَّ ظَلامُ الدَّرْبِ خُطْواتي
هَذِي ذُنوبٌ عَلَى الخَدَّيْنِ تَلْطِمُني ... فَمَنْ يُخَلِّصُني مِنْ ذُلِّ لَطْماتي؟
وَذاكَ قُبْحي وفي المِرْآةِ أَلحَظُهُ ... يا ذُلَّ نَفْسيَ إنْ لَمْ تَصْفُ مِرْآتي

(١) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.
(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٥٠.

مَنْ لِي بِنَظْرَةِ إشْفاقٍ تُهَدْهِدُنِي وَتَجْبُرُ الكَسْرَ مِنْ آثارِ زَلاَّتِي؟
يَجُودُ رَبِّي عَلى نَفْسِي بِها كَرَماً فَتَفْلُتُ النفسُ مِنْ تِيْهِ المَفازاتِ
وَترْعَوي وَتعِي أَنَّ السَّعادَةَ في رِضَى الإلَهِ وَلَيْسَتْ في المَلَذَّاتِ

لقد التمس من مولاه العفو والمغفرة، وسأله أن يجود عليه بفيض كرمه، وكان أثناء ذلك يقر بذنوبه، ويعترف بخطاياه، وهذا كله صادر عن تجربة شعورية صادقة، ولكنها لا ترتقي في أي حال من الأحوال إلى تجربة شرف الشعورية التي تؤججها ذنوب حقيقية لها واقع مُحَسّ من قِبَلِنا وَقِبلِه، ولعل القارئ المتأمل يلحظ الفارق بين حدة الانكسار في هذا الابتهال والذي قبله في قصيدتي شرف، لأنني أكاد أجزم أن شرفاً كان أكثر صدقا، وأغزر تجربة، حيث لم يكن إقراره بذنوبه تقليداً كما هو لدى الناس كافة.

ودليل ذلك أن شرفاً لم يتطرق للموضوعات الدينية الأخرى التي تطرق لها صاحبه، لأن شرفاً كان يُعنى بما تفتقر إليه نفسه، ولا افتقار مثل افتقاره لعفو خالقه عنه، وهو الذي تجاوز كثيرا، وتخطى حدود الرضى والتسليم مرات عديدة.

ولا يعني هذا أن بدراً كان يفتعل أجواء لم يفتقر إليها وجدانه، ولكن من المؤكد أنه لم يصل إلى درجة الصدق المتكامل التي وصل إليها شرف.

والموضوعات الدينية الأخرى التي جاءت في شعر بدر تؤكد هذه المعادلة النسبية، فبدر كان ذا اتصال وثيق بشعائر دينه الأخرى التي لم نجد لها في شعر شرف ذِكرا، فقد استقبل بدر شهر رمضان بقصيدة عارض فيها قصيدة أحمد شوقي[1] التي مطلعها:[2]

رَمَضَانُ وَلى.. هَاتِهَا يَا سَاقِي مشْتَاقَةً تَسْعَـــى إلى مُشْتَاقِ

حيث نقضها بدر بقوله:[3]

---

(١) أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي (١٢٨٥–١٣٥١هـ)، أشهر شعراء العصر الحديث، لقب بأمير الشعراء، ولد وتوفي في القاهرة. (الأعلام:١/١٣٦)

(٢) "الشوقيات" تقديم: محمد حسين هيكل، دار الكتب العلمية، بيروت، ٧٥/٢.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ٢٨.

رَمَضانُ أَقْبَلَ.. هَاتِها يا سَاقِي
كَأْساً تُجمِّعُ صُحْبَةَ العُشَّاقِ

كَأْساً دِهاقاً تُبْرِئُ القَلْبَ الذي
أَضْناهُ طُوْلُ البَحْثِ عَنْ تِرْياقِ

قَد صَبَّها الرَّحْمَنُ –جَلَّ جَلالهُ–
صِرْفاً مِنَ الأَنوارِ وَالإشراقِ

لِتَهيْمَ نَفْسي في السَّماواتِ العُلَى
نَشْوَى، وَيُبْهِرَ نُوْرُها أَحْداقي

وَتصِيْبَ قَلْبي هِزَّةٌ علْوِيَّةُ الـــ
ـــإيْقاعِ تَجْمُلُ بَعْدَها أَخْلاقي

فَأَرَى جَمَالَ الذَّاتِ يَغْمُرُني فَلا
أَدْري بِغَيْرِ سَناهُ في الآفاقِ

فَالكَوْنُ نَفْحَته وَفَيْضُ عَطائِهِ
وَعطاؤهُ خَيرٌ عَلى الإطْلاقِ

فمع أنه اجتنب ما وقع فيه شوقي من فسوق وجرأة.. وقع هو أيضاً –من حيث يشعر أو لا يشعر– في خلل عقدي، وذلك حين استلهم من الصوفيين نفحاتهم عندما وصف الذكر بالخمر، والخشوع بالهيام.[(١)]

وعلى ما في القصيدة من خلل ففيها ما يُنبئ عن عاطفة متأصلة، وتتجلى هذا العاطفة بشيء من الاتزان في قصيدة أخرى ودع بها شهر رمضان،[(٢)] وفي قصائد أخرى متنوعة الأغراض، كمدحه الرسول –صلى اللّه عليه وسلم– في قصيدة (دموع على أعتاب الروضة)، يقول فيها:[(٣)]

وَلَيسَ شِعْراً وَإنْ زَانَتْهُ قَافِيَةٌ
مَا لَمْ يُرَتلْهُ في مَدْحِ النَّبيِّ فَمُ

وَاليَوْمَ تاهَ عَلَى أَقْرانِهِ طَرَباً
وَفَرْحَةً وَازْدَهَى في كَفِّيَ القَلَمُ

في مَدْحِ مَنْ مَدْحُهُ مَدْحٌ لِمَادِحِهِ
وَمَنْ بِهِ تَشْرُفُ الأَخْلاقُ وَالقِيَمُ

مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الرُّسْلِ التي بُعِثَتْ
وَمَنْ بِهِ أُنْقِذَتْ مِنْ تِيْهِها الأُمَمُ

بِهِ تَغَنَّتْ عَلَى الأَغْصانِ صَادِحَةً
وُرْقُ الحَمائِمِ وَالأَنْسامُ وَالنسَمُ

يا سَيِّدي وَحَبِيبي كُلُّ جَارِحَةٍ
وَكُلُّ خَفْقَةِ قَلْبٍ فِيَّ تَرْتسِمُ

بِكَ الحَيَاةُ تَرَقتْ في مَدارِجِها
وَشَعْشَعَ النُّوْرُ وَانْجَابَتْ بِهِ الظلَمُ

---

(١) يُنظر: "الشعر الصوفي" أ.د. محمد بن سعد بن حسين، ص: ٩٨–١٠٠.

(٢) تُنظر قصيدته: (وداعاً رمضان) في ديوانه: ابتسامات باكية، ص: ١١٨.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٥٧.

ومن هذه كله أَخلُص إلى أن شعر شرف الديني المتمثل في ابتهالاته أظهر من ابتهالات بدر وأصدق، كما أن بدراً خاض بشعره موضوعات دينية لم يتطرق لها شرف، وفي ذلك تأكيد للاستنتاج السابق الذي جعل من تجربة شرف الشعورية أكثر صدقاً من تجربة صاحبه في ابتهالاته التي أبرزت جانباً تقليدياً اطمأن إليه الشعراء، وغير الشعراء في إظهار الضعف والإنابة وطلب العفو في كل الأحوال.

و – في الشعر الوطني :

ذَكَر المُقرَّبون من شرف أن الشعر الوطني من أبرز اتجاهاته الشعرية،[١] والغريب أنني لم أعثر في دواوينه، ومنشوره، ومخطوطه الذي بين يدي إلا على مجموعة يسيرة من تلك القصائد التي تمثل ذلك التوجه الموضوعي في شعره.

وعلى هذا سيبقى شعر بدر الوطني أظهر بمراحل من شعر شرف في هذا المجال؛ إذ إن بدراً بث شعره الوطني حول مصر، ومَدْحِ زعيمها المفتتن به جمال عبدالناصر،[٢] ورثائه له، أما شرف فلم يخص وطنه إلا بقصائد محدودة تكشف عن هيام مطلق، وحب أبدي، وطلب رفعة وعلو لذلك الوطن المعطاء، وليس أكثر.

والشاعران في تغنيهما بوطنهما ينطلقان من دافع واحد، ذلك الدافع هو ما أُشير إليه في وطنيات شرف، ولنتأمل قول شرف في دعواته الحَرَّى لوطنه مصر:[٣]

وَتَبْقَيْنَ رَغْمَ الهُمُوْمِ
صَبِيَّةْ
وَأُنْشُوْدَةً
في شِفاهِ الزمانِ نَدِيَّةْ
وَتَبْقَيْنَ رَغْمَ النُّدُوْب
سَنابِلَ أَمْنٍ
وَلحناً شَجِيّا...
وَصَوْتاً
يُجَلْجِلُ في كِبْرِياء
يُبِيدُ الأَكاذِيب

---

(١) ذَكَرَ لي ذلك ابنه محمود في: ربيع ١٤٢٠هـ، وأكده الدكتور حسين علي محمد في اللقاء المسجل.

(٢) مرت ترجمته.

(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٠.

على أن شرفاً يستدعي في وطنياته ذكريات صباه، لأن الوطن في مفهومه حلقات من الأيام متصلة بعضها ببعض، فليس الوطن –كما يَظن بعضهم– مساحةً أو حدودا، ولذا قال:[1]

وَتَبْقَيْنَ فِي ثَغْرِ أُمِّي
حَكَايا تَدُوْر
وَتَأْكُلُ كُلَّ السِّنِينَ العِجاف
وَكُلَّ الأَباطِيلِ
وَالزَّيف

ولا يملك حينئذ إلا أن يسطر نشيد وفائه لوطنه المعطاء ليقول:[2]

تَعِيْشِيْنَ مِصْرَ الحَنان
وَمِصْرَ الوَطَنْ
وَتَبْقَيْنَ
أَنقَى وَأَحْلَى
بِرَغْمِ المِحَنْ
تَدُوْرِيْنَ مَجْدا
تَقُصُّ حَكَايَاهُ
كُلُّ الطيُورْ
وَتَرْوِيْهِ لِلأَرْضِ
كُلُّ البُذُورْ
وَتَبْقَيْنَ يا مِصْرُ
شَمْساً تَدُورْ
بِقَلْبِ الزَّمان

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٠.

(٢) السابق، ص: ٦٢.

وَكُلِّ العُصُورْ

أما بدر فقد كانت نظرته لوطنه أعم وأشمل؛ حيث نظر إليه أرضاً وشعباً وتاريخا، يقول:[1]

يَا أَيها العَالَمُ هَــذِي أُمتــي
بالأَمْسِ كَمْ أَعْطَتْ وَما تَخلَّتِ
وَاليَوْمَ تَبْني عِــزَّها بِالوحْدَةِ
وَالعــِلْمِ وَالإيــمانِ خَيْرِ مُرْشِدِ

***

يا عِزَّتِي يا دَوْلتِي الــمُوَحَّدَةْ
يا حِصْنَ شَعْبٍ أَمْسُه يَحْدُو غَدَهْ
لا يُنْكِرُ التارِيخُ مُذْ أَرْخَى يَدَهْ
عَلَى الوَرَى والدَّهْــرُ خَيْرُ شَاهِدِ

ولبدر أيضاً دعوات صادقة يسأل اللَّه فيها حفظ وطنه أرضاً وشعباً وتاريخاً وحضارة، يقول في قصيدته (المعوِّذة):[2]

سَلِمْتِ يا مِصْرَنا مِنْ كُلِّ نَازِلَةٍ شَعْباً كَرِيْماً بِحِفْظِ اللَّهِ مَشْمُولا
سَلِمْتِ لِلْعَصْرِ تَارِيخاً تُنَظِّمُهُ يَدُ الزَّمانِ لِهامِ الدَّهْرِ إكْلِيلا
سَلِمْتِ حُلْماً لهَذا الشَّعْبِ مَا شَبعَ الرْ رِجالُ مِنْ حُبهِمْ لِلْحُلْمِ تَأْوِيلا

ويمتد به الهاجس الوطني المفعم بالحب إلى مدن مصر وقراها، يقول في القصيدة نفسها:[3]

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٢١.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٨٣.

(٣) السابق، ص: ٨٤.

إِنِّي أُعِيْذُ بِرَبِّ النَّاسِ (قَاهِرَتِي) مِنْ شَرِّ حَاسِدِها حِقْداً وَتَقْتِيلا
إِنِّي أُعِيْذُ (زَقَازِيقي) وَأَحْرُسُها وَأُشْبِعُ الدَّوْحَ حَوْلَ (مْوَيْسَ)[1] تَقْبِيلا

ومهما يكن فإن بدراً أحب وطنه بجميع عناصره؛ أرضا، وشعبا، وحضارة، وتاريخا، أما شرف فقد أحب وطنه أرضا، وذكريات طفولة، ومع ذلك ظل الوطن في شعر شرف رمزاً موحياً بالانتماء والحب حينا، وخافياً خلف رموز هواه حيناً آخر —كما مر في الدراسة الموضوعية لشعره—.

(١) لا يستقيم الوزن إلا بتسكين الميم، ومُويس نهير يخترق مدينة الزقازيق. (إفادة من الدكتور حسين علي محمد).

٣- الموازنة الفنية :

أ – في التجربة الشعرية :

تميزت تجربة بدر الشعرية بدلالتها الموضوعية عن تجربة شرف في معظم جوانبها؛ وذلك أن بدراً استلهم جُلَّ انفعالاته من الطبيعة الحقيقية التي رآها، واختلط بمفرداتها، وقد أَكَّد بدر أن رؤاه المنبثقة من تجاربه الشعورية لا تنفك عن "الطبيعة بالمعنى العام، والطبيعة بالمعنى البشري الإنساني، بما تتضمنه من عناصر الفهم، والانفعال، والتخيل، والتمني، والحزن، والسرور"[١] التي يراها في عمله الأدبي عناصر مهمة من "عناصر الخير والحق والجمال".[٢]

أما شرف فقد استلهم جل ذلك من مخزون فكري استقاه من تجارب الآخرين ورؤاهم، وفي هذا ميزة ومأخذ في آن؛ فالميزة التي تحسب لشرف في تجاربه تلك أنه ضم تجارب غيره إلى تجربته، وكلما أفاد الشاعر من تجارب غيره تخلصت تجربته العامة من الخصوصية التي تقترب إلى السذاجة والسطحية لدى متوسطي الشعراء، وبخاصة في الموضوعات الوجدانية والتأملية، وهذا ما أحسبه في هذا الجانب قصوراً لدى بدر الذي جاءت تجاربه الشعرية في كثير من أشعاره مستلَّةً انفعالاتها من عالمه الخاص، فبدت في المقام الأول لا تعني سواه، كقوله متأملاً الإنسان ومظاهر إنسانيته:[٣]

يَا حَبِيبي يَا أَيها الإنسانُ ... أَيْنَما كُنْتَ وَاحْتَواكَ المَكانُ
يَا حَبِيبي يَا أَيها الإنسانُ ... حِيْنَ يَقْسُو عَلَيْكَ هَذا الزَّمانُ
لَهْفَ نَفْسي ولَهْفَ عَيْني وقَلبي ... كُلَّما لاثَ رَأْسَكَ الشَّيْطانُ
فَتَحَوَّلْتَ صِرْتَ وَحْشاً كَرِيْهاً ... يَنْفُر الحَقُّ مِنْهُ وَالأَدْيانُ
وَفَقَدْتَ الحَياءَ وَالطُّهْرَ حَتى ... مَاتَ في قَلْبِ قَلْبِكَ الإنْسانُ

---

(١) مقدمة ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٩.

(٢) السابق، ص: ١٩.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٧.

ضَاقَتِ الأَرْضُ بِانفِلاتِكَ فِيْها   وَاسْتجارَتْ مِنْ عُنْفِكَ الأَكْوانُ

هذا التأمل البريء ذو النبرة الحانية لم يَفِ إلا برؤاه الخاصة إلى الإنسان المعاصر، فهل كانت تجربته تلك غير مغالطة واضحة لما عليه جل تأملات الآخرين لإنسان المطامع؟

ولعل أَبرز مظاهر مغالطته تلك حنوه على إنسانية بمثل تلك الأوصاف، وتكرار مناداته لإنسانها ب (حبيبي) رغم صور التمادي والعنجهية والظلم التي وصفه بها مما رآه في الإنسانية المعاصرة حقيقة لا مبالغة، ولو أَنصف بدر تجربته في هذا الموقف لهجا الإنسان بمظاهره الإنسانية الجوفاء تلك، ولكنه حنا عليه، ورأف به، لأن تجربته الشعرية تشبعت بخصوصية رقيقة لم يستطع الانفلات منها في سائر موضوعاته الشعرية.

أما شرف فلم يكن يتورع عن هجاء إنسانية بتلك الأوصاف، شأنه في ذلك شأن الشعراء ذوي التجارب الناضجة، أو المستقاة من تجارب الآخرين، ومن ذلك قوله:[1]

أنظرُ للجيبِ المثقوبِ
... وأجسادِ الباعةِ
ولصوصِ القوتِ
فأنظرُ حولي
تسقطُ من يديَ الأوراق
... والوقتُ ضنين
لا يسمحُ بالدمعِ
ولا يُجديهِ الآنَ عزاء

وإن كان ثَم من مأخذ على تلك التجارب المستقاة من تجارب الآخرين فيكمن في صعوبة استكناه أغوارها الشعورية لدى الشاعر، وتعذر معرفة مصادرها الحقيقية، مما قد يوهم أن انفصاماً يعتور رؤى الشاعر.

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٣٨.

على أننا إذا استبَقنا الحالات الانفعالية للشاعرين وجدنا أن شرفاً في بعض أحايينه شاعر مناسبة، بمعنى أنه يكتب للناس قبل أن يكتب لذاته، وقد صرح بذلك أكثر من مرة ذاكراً أنه "يكتب للجهة الناشرة ما يلائم توجهاتها"،[1] ولو دققنا النظر في مجموع ما نشره في المجلات السعودية، وما بعث به إلى رابطة الأدب الإسلامي لاستوحينا شيئاً من تصنُّع التجارب في بعض نصوصه.

أما بدر فلم يكن يكتب إلا لنفسه، ولولا إلحاح بعض أصحابه عليه، وخوفه من موت قصائده لما نشر شيئاً منها،[2] وقد أَكَّدَ هذا بقوله: "ربما كان ذلك الإصرار من جانبي على ألا أكتب إلا ما أعيشه وأعايشه بصدق عميق سبباً في إقلالي الإنتاج...، وربما كان ذلك سبباً في عزوفي عن النشر".[3]

وإذا دلفنا إلى الدلالة الفنية لتجربتهما الشعرية فسيُلحظ أن شرفاً أقدر من صاحبه، وقد بدا في الدراسة الفنية لشعر شرف أن تجربته الفنية مرت بثلاث مراحل متفاوتة؛ مبتدئة بالضعف، فالاعتدال، فالنضج المنشود.

أما أشعار بدر في دواوينه الثلاثة فيغلب عليها مستوى فني واحد يتسم —في مجمله— بالاعتدال، على أنه عاش أكثر من شرف، وربما أتيح له ما لم يتح لصاحبه من إمكانات كان بمقدورها أن تطور من مستوى تجربته الفنية، ولو نظرنا إلى أقدم قصيدة مؤرخة في ديوانه الأول وقارناها بأحدث قصيدة مؤرخة في ديوانه الأخير لاتضح أن مستواه الفني لم يبارح سنيه السبع والأربعين الفارقة بين أولى قصائد دواوينه وآخرها، ولن أبالغ إذا زعمت أن مستوى قصائده الأولى أفضل من مستوى قصائده الأخيرة من حيث العموم.

ولنتأمل قصيدته (جنازة الحسناء) أقدم قصائد ديوانه الأول، المؤرخة في عام: ١٩٥٣م:[4]

---

(١) نقلاً عن الدكتور أحمد زلط، (من اللقاء المسجل).

(٢) يُنظر: مقدمة ديوانه: لن يجف البحر، ص: ٢٠.

(٣) مقدمة ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٩.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٥٣.

أَغْرِقُوها في العُطُــورْ	كَفنوهـــا في الزُّهُـــورْ
وَامْزِجُوا الأَنَّاتِ بِـــالآ	هاتِ وَالدَّمْعِ الغَزِيـــرْ
لَيْتَ قَبْراً قَدْ حَوَاهـــا	رَحِمَ القَلْبَ الكَـــسِيرْ
قَلْـــــبَ أُمٍّ أَوْدَعَتـــــهُ	حُفْرَةَ اللحْدِ الـــصَّغِيرْ
ذَبُلَتْ مِنْهـــا الأَمـــانِي	وَمَضَى عَنْها الـــسُّرُورْ
أَيهـــا القَبْـــرُ تَـــزَينْ	ببساطٍ مِـــنْ حَرِيـــرْ
كُنْ حَنوناً، إنها قَـــدْ	أَلِفَتْ سُكْنى القُـــصُورْ
وَقلـــوبٍ خَافقـــاتٍ	وَعيـــــونٍ وَثغـــــورْ

وقصيدته (وداعاً رمضان) آخر قصائد ديوانه الثالث، المؤرخة في عام: ٢٠٠٠م:[١]

مِثْلَ النسِيْمِ مَضَيْتَ يا رَمَضانُ	فَبَكَتْ عَلَيْكَ مَآذِنٌ وَأَذانُ
تَبعَتْكَ في وَجَلٍ عَليكَ قُلوبُنا	وَعُيُونُنا فَابْتَلَّتِ الأَجْفانُ
يَا نَفْحَةَ اللَّهِ الكريمِ إلى الوَرَى	يَا رَحْمَةً قَدْ سَاقَها الرَّحْمَنُ
يا أَيها الشَّهْرُ الذي شَرُفَتْ بِهِ	وَتَعَطَّرَتْ بِأَرِيْجِهِ الأَزْمانُ
يَا رَبِّ طَهِّرْ بِالصِّيَامِ قُلُوبَنا	وَاقبَلْهُ يَا حَنَانُ يَا مَنَانُ
مَا كِدْتَ تُقْبِلُ بِالطَّهَارَةِ وَالتُّقَى	وَبوَجْنتيكَ النورُ وَالغُفْرانُ
حَتَّى مَضَيْتَ وَكُلُّنا أَسَفٌ عَلَيـــ	ـــكَ وَفي القُلُوبِ مَوَدَّةٌ وَحَنانُ
في ذِمَّةِ اللَّهِ العَظِيمِ مَضَيْتَ يا	شَهْرَ التقَى وَالنَّصْرِ يا رَمَضانُ

من الواضح جدّاً أن تجربة بدر الشعرية بدلالتها الفنية في قصيدته الأولى جاءت معتدلة السمات، ناضجة التكوين، مع أن عمره حينئذ تسعة عشر عاما، أما قصيدته الثانية التي نظمها وعمره ستة وستون عاماً فجاء مستواها الفني أكثر تواضعاً من أُولى قصائده، ولعلنا

---

(١) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ١١٨.

نستنتج من ذلك أن الشعر قدرة ذهنية يشيخ مع صاحبه، وهذه حقيقة طالعتها في أكثر من ديوان من دواوين الفحول المرتبة ترتيباً زمنيّا.[1]

والأهم من هذا كله أن قصيدته الأخيرة لم تحمل ما حملته قصيدته الأولى من ملامح فنية جليلة؛ فقصيدته الأولى ابتدأها بمطلع أكثر توفيقا، فجاء معبراً عن رقة حالته النفسية في تكامل، مع صياغة فنية من المستوى نفسه، أما مطلع قصيدته الثانية فكان غير متوافق المعنى والصياغة، وبخاصة في الشطر الثاني الذي بكت فيه المآذن والأذان لغير معنى غير الصياغة، وفي البيت الثاني كان أقصى ما جادت به الأعين لفراق رمضان أنِ ابْتلت الأجفان، وقد كان في قصيدة (جنازة الحسناء) يأمر أن تمزج الأنات بالآهات والدموع الغزيرة، لا أنْ تبَلَّ الأجفان، ثم مضى في قصيدته الثانية واصفاً لوعة الفراق وسائلاً مولاه قبول صيامه، ثم استغرق في وصف حنينه إليه في خاتمة القصيدة ببرود فني، وعاطفة أقل وهجاً من عاطفته الحقيقية.

أما قصيدته الأولى فبدت متألقة كمعاناته فيها، فراح يصف قلب الأم التي أَودعت قلبها اللحدَ إذ أودعت ابنتها فيه، ثم التمس من القبر في خاتمة القصيدة أن يترفق بها؛ لأنها لم تَعْتَدْ على الضيق، فقد كانت ترفل في رحب وسعة، وليس كذلك فحسب، بل كانت تملأ قلوب محبيها، وعيون المفتتِنين بجمالها، وثغور اللاهجين بذكرها العطر.

إن تأريخ القصيدتين وراء استعراضي لبعض أبياتهما الذي راعيت فيه —قدر الإمكان— مطلع القصيدتين، ومضمونهما، وخاتمتهما بكل حياد، وممّا يسهل عملية المقارنة بين القصيدتين أن موضوعهما العام وافق أنْ جاء وجدانيا، لأن الشاعر قد يُبَرِّزُ في اتجاه دون آخر، فلا مجال إذاً لتكلف المسوغات المشككة في الحكم العام على مستوى تجربة الشاعر في قصيدتيه من هذا الجانب.

---

(١) لعل ديوان أبي الطيب المتنبي بتحقيق ناصيف اليازجي شاهد على ذلك؛ إذِ اعتمد في ترتيب قصائده على الأحداث مرتبة ترتيباً زمنيّاً لا يخلو أحياناً من اجتهاد، ومن ذلك قصيدة هجائية من أُخريات قصائد الديوان كانت سبباً في مقتل الشاعر قال عنها أبو البقاء العكبري: "وَهَذِهِ القَصِيْدَةُ مِن أَرْدَإِ شِعْرِه".

"ديوان أبي الطيب المتنبي" المنسوب شرحه لأبي البقاء العَكْبَري، ٢٠٤/١.

وكذلك ديوان البحتري ذو الجزأين بتحقيق كرم البستاني الذي رُتبت قصائده بالطريقة نفسها؛ إذ تطالعنا أشهر قصائد البحتري في جزء الديوان الأول.

وكما اتضح سابقاً أن شرفاً عُني بإصلاح هنات تجاربه الغضة بما أفاده من تجاربه الفنية الناضجة فقد عُني بدر بذلك، وذكر أنه ممن يعود إلى عمله "مرات كثيرة يعدل بعض تعبيراته، وبعض كلماته، حتى تستوي عملاً ناضجاً تقر به العين، وتطيب به النفس".[1]

وأظن أن عناية بدر بهذه الإصلاحات قصيرة المَدَى؛ إذ إنه ممن يصلحون هنات قصائدهم حين ولادتها بإعادة النظر فيها مرة أو مرات، ثم تُجاز بعد ذلك إلى الأبد، ودليل ذلك ديوانه الأول (لن يجف البحر) الذي طُبِعَ طبعة ثانية بعد خمسة أعوام من تاريخ الطبعة الأولى دون أن يُغير فيه حرفاً واحدا.

على أن من المتعذر الجزم القاطع بمثل هذا الحكم في باقي قصائده، لأن نصوص بدر ندَرَ أن نُشِرَتْ في صحيفة أو مجلة ثم أعاد نشرها بعد ذلك في دواوينه أو العكس، كما هو الحال مع شرف الذي سَهَّل على متتبع إصلاحاته العثورَ عليها لتنوع وسائل نشره.

---

(١) مقدمة ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٥.

ب – في الأفكار والمعاني :

اتضحت في الموازنة الموضوعية أهم محاور الاتفاق والاختلاف بين أفكار الشاعرين العامة، كما بدا أنهما شاعرا معنى في المقام الأول، حيث التقت أفكارهما بوضوح في الشعر الوجداني، على أن هناك تفصيلات وردت لدى أحدهما و لم ترد لدى الآخر.

وفي الشعر التأملي بدت أفكارهما متقاربة، إلا أن شرفاً كان أعمق نظرة، وأغزر رؤية من صاحبه في التأملات الفلسفية، بخلاف بدر الذي كان أوفر حظاً من صاحبه في أفكار تأملاته المجردة.

كما جاءت أفكار شعرهما السياسي من واقع أمتهما الجريح، فدارت معانيهما حول البكاء والاستصراخ، واستدعاء الماضي المجيد بأبهى صوره.

أما الشعر الاجتماعي فقد استمدا أفكارهما فيه من واقعهما، فجاءت معانيهما الجزئية ساخرة حينا، وباكية أخرى.

وفي شعرهما الديني تولدت أفكارهما فيه من دواعي الضعف التي تنتابهما، على أن أفكار الشعر الديني لدى بدر كانت أرحب منها لدى شرف؛ إذ كانت تنبثق أحياناً من خلجات صدره الإيمانية التي تمور بها أحاسيسه.

وشعرهما الوطني كان زاخراً بالمعاني الجزئية المُحمَّلة بحب الوطن، وطلب الرفعة له.

هذا من حيث عموم أفكارهما، فإذا دققنا النظر في جزئيات معانيهما ومصادرها فإن القرآن الكريم كان المصدر البارز للكثير من استلهاماتهما، وأظن أن الاثنين يتقاربان في ذلك، إلا أن شرفاً كان يُعنى بالإفادة من إيحاءات القرآن الكريم أكثر من صاحبه، كقوله قاصداً نفسه:[1]

فَهَذي أَضْواءُ الفجرِ تُسائلُنا:
مَنْ يَفْدي هَذا الطفلَ بِذِبْحٍ؟

(١) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٥.

فقد مَرَّ أنه نظر إلى قوله –تعالى–: {وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيْمٍ}،[1] مستحضِراً أحداث قصة إبراهيم وابنه إسماعيل –عليهما السلام– وامتثالهما لأمر اللَّه –تعالى– ليرسم لنفسه صورة مشابهة في إيحاءاتها للصورة الأصل.

وبدر لم يكن يعنيه من استلهاماته غير شرف المعنى،[2] كقوله بعد أن نصح شعراء الغموض:[3]

فَسَتَذْكُرُوْنَ مَقولَتِي وَأُفَوِّضُ الـــ ـــأَمْرَ العَظَيْمَ لِمَنْ تَصِيْرُ لَهْ الأُمورْ

فلا يخفى أنه استلهم هذا المعنى من قوله تعالى: {فَسَتَذْكُرُوْنَ مَا أَقُوْلُ لَكُمْ وَأُفَوِّضُ أَمْرِيْ إِلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بَصِيْرٌ بِالعِبَادِ}.[4]

وكما استلهم شرف بعض معانيه من الأحاديث الشريفة كقوله:[5]

يسوقُني الحُلْمُ للدنيا فأحضِنها كنافخِ الكِيرِ لا عِطْرٌ ولا فَوْحُ

إذِ استحضر معناه من قوله –صلى اللَّه عليه وسلم–: ((مَثَلُ الجَلِيْسِ الصَالِحِ وَالسُّوْءِ كَحَامِلِ المِسْكِ وَنَافِخِ الكِيْرِ؛ فَحَامِلُ المِسْكِ إمَّا أَنْ يُحْذِيَكَ، وَإمَّا أَنْ تَبْتاعَ مِنْهُ، وَإمَّا أَنْ تَجِدَ مِنْهُ رِيْحاً طَيبَةً، وَنَافِخُ الكِيْرِ إمَّا أَنْ يُحْرِقَ ثِيَابَكَ، وَإمَّا أَنْ تَجِدَ مِنْهُ رِيحاً خَبيثةً)).[6]

فقد استحضر بدر أيضاً بعض معانيه منها في أكثر من موضع،[7] كقوله مخاطباً الرسول –صلى اللَّه عليه وسلم–:[8]

---

(١) سورة الصافات، آية: ١٠٧.

(٢) للاطلاع على المزيد من استلهامات بدر القرآنية يُنظر ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٢٦ (السطر العاشر والسطر الحادي عشر)، وديوانه: ألوان من الحب، ص: ٢٠ (السطر الأخير)، ص: ١٣٢ (السطر الحادي عشر والثاني عشر).

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٧.

(٤) سورة غافر، آية: ٤٤.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٦) مر تخريجه في مبحث الأفكار والمعاني.

(٧) للاطلاع على المزيد من استحضارات بدر لمعاني أقوال الرسول –صلى اللَّه عليه وسلم– يُنظر ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٢٥ (البيت السادس)، وديوانه: ألوان من الحب، ص: ٢١ (السطر الرابع والسطر السادس).

(٨) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٦٣.

يَا سَيدِي نَحْنُ صِرْنا كَالطعَامِ وَقَدْ   تَحَلَّقَتْ حَوْلَهُ وَاسْتنفِرَتْ أُممُ

فهو يشير إلى تحقق ما أخبر به الرسول –صلى اللَّه عليه وسلم– في قوله: ((يُوْشِكُ الأُممُ أَنْ تَدَاعَى عَلَيْكُمْ كَمَا تَدَاعَى الأَكَلَةُ عَلَى قَصْعَتِهَا)).[١]

وتظهر إفادة شرف من معاني الشعر القديم في شعره الحر أكثر من شعره العمودي، ولعله بذلك يؤكد صلة الشكل الجديد بمضامين التراث، كقوله:[٢]

الثابتُ يا وَلدِي
أَنَّ المَوْتَ تَحَققْ
وَتعَدَّدَتِ الأَسْبَابْ

حيث أفاد معناه من بيت ابن نُباتة السعدي،[٣] إذ يقول:[٤]

وَمَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَّيْفِ مَاتَ بِغَيْرِهِ   تَعَدَّدَتِ الأَسْبابُ والموتُ وَاحِدُ

أما بدر فكانت جل إفاداته من المعاني الشعرية القديمة موزعة على شعره العمودي والحر، لأن بدراً كان يرى أن الشعر مضمون وليس شكلا، ولذا لم يَعْنه شكل دون آخر، كما يُلحظ أن إفادات بدر جاءت محصورة في مناقضاته لمعانيها الشهيرة التي أبدل بها رُؤاه الأكثر إصابة ومناسبة، كقوله:[٥]

---

(١) أخرجه أبو داود في سننه، كتاب: الملاحم، رقم: ٤٢٩٧، عن ثوْبان –رضي اللَّه عنه–، وتتمة الحديث: فَقَالَ قَائل: وَمِنْ قِلَّةٍ نَحْنُ يَوْمَئذ؟ قَالَ: ((بَلْ أَنْتمْ يَوْمَئذٍ كَثِيْرٌ، وَلَكِنَّكُمْ غُثَاءٌ كَغُثَاءِ السَّيْلِ، وَلَيَنزعَنَّ اللَّهُ مِنْ صُدُوْرِ عَدُوِّكمُ المَهَابَةَ مِنْكُمْ، وَلَيَقْذِفَنَّ اللَّهُ فِي قُلُوْبِكُمُ الوَهْنَ))، فَقَالَ قَائل: يَارَسُوْلَ اللَّه، وَمَا الوَهْن؟ قَال: ((حُبُّ الدُّنْيَا، وَكَرَاهِيَةُ المَوْتِ))، يُنظر: "سنن أبي داود" أبو داود السجستاني، تحقيق: محمد عوامة، مؤسسة الريان، بيروت، ط:١، ١٤١٩هـ، ٥/٣٨.

(٢) ديوان عبداللَّه السيد شرف، ص: ٤٢.

(٣) مرت ترجمته.

(٤) مر تخريجه في مبحث الأفكار والمعاني.

(٥) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠٦.

لَنْ نَقُوْلَ الأَمْسَ: كُنَّا   نَـــمْلأُ البَحْرَ سَفِينا

حيث نقض معنى عمرو بن كلثوم[1] في بيته الشهير:[2]

مَلأْنا البَرَّ حَتى ضَاقَ عَنا   وَنَحْنُ البَحْرُ نَمْلؤهُ سَفِيْنا

وقوله:[3]

وَأَبِي مَا جَنى عَلَيَّ وَلَكنْ   كَانَ طَبْعَ الحَياةِ يَوْمَ رَماني

إذ كان أكثر اعتدالاً من أبي العلاء المعري[4] الذي أوصى بكتابة هذا البيت على قبره:[5]

هَـــذَا جَناه أَبـــي عليْـــ   ـــيَ وَمَا جَنَيْتُ عَلَى أَحَدْ

كما نلحظ من إفادات الشاعرين من معاني الشعر القديم اطلاعاً أغزر لدى شرف من صاحبه؛ حيث مر في أصل المبحث أكثرُ من مثال على نوعية معانيه المستوحاة من الشعر القديم، بخلاف بدر الذي جاءت معانيه من ذلك النوع مستوحاة من الأبيات السائرة فقط.

وكلا الشاعرين أتحفا أشعارهما بمعانٍ أفاداها من أقوال العرب وأمثالهم، من ذلك قول شرف مخالفاً معنى مثل سائر:[6]

---

(١) عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب التغلبي (٠٠٠– نحو ٤٠ق.هـــ)، شاعر جاهلي من الطبقة الأولى، فارس شجاع من سادات قومه، وكان من أعز الناس نفسا. (الأعلام:٥/٨٤)

(٢) "ديوان عمرو بن كلثوم" تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط:١، ١٤١١ه، ص: ٩١.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٨٠.

(٤) أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخي المعري (٣٦٣–٤٤٩هـــ)، شاعر فيلسوف، أعمى البصر، ثاقب البصيرة، ولد ومات في معرة النعمان. (الأعلام:١/١٥٧)

(٥) البيت في: "فائت شعر أبي العلاء" جمع: عبدالعزيز الميمني، (ضمن كتاب بحوث وتحقيقات، عبدالعزيز الميمني، أعدها للنشر: محمد عزير شمس، نشر دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:١، ١٩٩٥م، ٢/٨١).

(٦) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٤٠.

مَا عَاد المِيْلادُ هُوَ المِيْلاد

الآنَ

تَئنُّ الشاةُ بُعَيْدَ الذَّبْحِ

وَيُشْقِيها السَّلْخ[1]

ويقول بدر:[2]

هَلْ عَبَرْتَ الصَّحْرَاءَ زَحْفاً وَفي جَيْـــ ـــبِكَ حُلْمٌ بِضَمَّةِ الأَلفَينِ؟

ثُمَّ مَرَّتْ بِكَ اللَّيَالِي فَكَانَتْ عَوْدَةً مُرَّةً بِخفيْ حُنينِ

حيث استوحى معناه من المثل: "عَادَ بُخُفيْ حُنيْنٍ".[3]

وفي الاستدعاءات التاريخية يطالعنا بدر بشخصيتين مشهورتين؛ الأولى حين استدعى القائد الفذ صلاح الدين[4] في قصيدة استنهض بها أمته:[5]

مَنْ لِيْ بِعَزْمِ صَلاحِ الدِّينِ يَشْحَذُهُ يُعِيْدُ لِلْعُرْبِ أَمـــجاداً أَضَعْناها؟

والثانية عندما استدعى شخصية زياد بن أبيه[6] المتمثلة –حسب رؤيته– في مشاهد الظلم والفتك، يقول في مقطوعة يصف فيها مشاهد الظلم:[7]

---

(١) مر تخريجه في مبحث الأفكار والمعاني.

(٢) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ١٣.

(٣) وأصل المثل أن حُنيناً كان إسكافا، فحدث أن اختلف مع أعرابي في ثمن خفين، فأغضبه الأعرابي، فلما ارتحل عنه تبعه حنين متخفيّا، وفَرَّقَ في طريق عودته خفيه، فمر الأعرابي بالخف الأول فتركه، فلما مر بالثاني عـــاد إلى الأول، فكمن حنين لراحلته فأخذها، فلما عاد الأعرابي إلى قومه نبزوه بعودته خالياً إلا من خُفي حنين، فأصـــبح المثل يضرب عند الرجوع بالخيبة.

يُنظر: "مجمع الأمثال" الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ٢/٤٠.

(٤) مرت ترجمته.

(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٣٥.

(٦) زياد بن أَبيه بن عُبيد الثقفي، وقيل ابن أبي سفيان صخرِ بن حرب القرشي (١–٥٣هـــ)، من دهاة العـــرب، وقادهم الفاتحين، تولى عدة إمارات. (الأعلام:٣/٥٣)

(٧) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٥٠.

فَإذَا مَا قَدْ حَانَ الوَقت
وَتَحَلَّقَ كُلُّ الجَلاَّدِيْنَ
عَلَى مَائدَةِ ابْنِ أَبِيْه
سَيَصِيْرُ المَثلُ صَحِيْحا

أما شرف فقد كانت استدعاءاته متنوعة، وبعضها ينبئ عن غزارة اطلاع، كما أن جانباً استدعائيّاً وُجد لدى شرف ولم يوجد لدى صاحبه، وهو استدعاء الشخصيات الأدبية التي ترجمت سياقاتها رؤاه المتمثلةَ فيها، ومن استدعاءاته تلك قوله:(١)

عُصْفورٌ
يَخرجُ من جلبابِ الكونِ
ويَدخلُ في ملكوتِ اللَّهِ
يُقلِّبُ في أوراقِ جريرَ
وأَحلامِ المُتنبي

وقد امتاز شرف عن صاحبه باطلاعه على الشعر الأجنبي، وإفادته من معانيه أو ترجمتها -كما مر في أصل المبحث-، أما بدر فلم يَبْدُ في شعره شيء من ذلك.

وفي مجال المعاني المقلَّدة يطالعنا الشاعران بمعان مختلفة أُعجبا بها، فصاغاها صياغة أخرى، وكثيراً ما أُعجبا بمعاني أبي الطيب، فراحا يأخذان منها ما يطرز وشي شعرهما، ومن ذلك قول شرف:(٢)

تحملتُ الأسَى عُمْري فقلبي ... تحصَّنَ في دروعٍ من سهامِ

حيث أخذ معناه من قوله:(٣)

---

(١) ديوان مملكتان، ص: ٥٢.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) مر تخريجه.

رَمَانِي الدهرُ بالأَرْزاءِ حتى		فُؤاديَ في غِشاءٍ مِن نِبالِ

ويقول بدر:[1]

يَا زَوْرَقَ الأَمَلِ البَسَّامَ مَعْذِرَةً		يدُ القَضَاءِ بِمَا لا نَبْتغِي تَجْري

فظاهر أن معناه مأخوذ من بيته السائر:[2]

مَا كُلُّ مَا يَتمَنى الـــمَرْءُ يُدْرِكُـــهُ		تَجْري الرِّيَاحُ بِمَا لا تَشْتَهِي السُّفنُ

ومما يلحظ أن تقليد شرف للمعاني أظهر منه لدى صاحبه؛ لأن شرفاً حاكى معاني سائرة، وغير سائرة، أما بدر فلم يَبْدُ لي من معانيه المقلدة إلا نزر يسير حاكى بها بعض المعاني الغرر السائرة، ولعل بدراً بهذا الصنع كان يحتاط لنفسه من مَذمة الأخذ.

وفي ابتكار المعاني امتاز شرف على صاحبه، إذ كان شاعراً يُعنى بالإبداع من كل جوانبه، أما بدر فقد كان مبدعاً بطبيعته، ولا يُعنى كثيراً بمحاولات الابتكار إلا ما جاء عفوَ الخاطر مما له امتداد مشابه غير أن بدراً يضيف إليه أو يُغيِّر، كقوله:[3]

وَلَوْ أَنَّ دَمعَ العَينِ يَأْتِي بِراحِلٍ		لَمَا بَقِيَتْ في أَعْيِنِ الناسِ أَدْمعُ

وقوله:[4]

وَدُموعُ العَاشِقِ الوَلهانِ قَدْ تُلــ		ــهِيْهِ لَكِنْ قَلما تَشْفي الجِراحا

وقد يجيء معناه المبتكر ظريفا، كقوله في امرأة ثرثارة لم تدرِ ما عِلتها:[5]

وَالتي غَطتِ الجَبْيْنَ لِكَي لا		تَلْفَحَ الشَّمْسُ جَبْهَةً كَالدِّمَقْسِ

---

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٥٠.

(٢) "ديوان أبي الطيب المتنبي" المنسوب شرحه للعكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرَيْن، ٢٣٦/٤.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٩٥.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٨٦.

(٥) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ١٠١.

قَالَ عَنْها الطَّبِيْبُ مِنْ بَعْدِ فَحْصٍ: قَدْ أَصَابَ اللِّسانَ ضَرْبَةُ شَمْسِ

ويندر أن تجد لبدر معنى مبتكراً صِرفاً فيه براعة وتنظيم، كقوله:[1]

سَأَلْتُ عَنْكِ
قُلْتُ: كَيْفَ؟
قُلْتُ: أَينْ؟
فَلَمْ أَجِدْكِ صُوْرَةً في أَيِّ كَيفْ
وَلَمْ أَجِدْكِ صُوْرَةً في أَيِّ أَينْ

أما شرف فقد كان حريصاً على إيجاد المعنى الموائم للحالة التي يتناولها في شعره، وقد ساقه حرصه إلى ابتكار معان تنم عن إدراك وقدرة، كقوله لمحبوبته التي اصطنع لها عذر هروبه في معنى رائع:[2]

لا تَحْسبيني أَخافُ الحُبَّ فاتِنَتي إني أُجِلكِ أن تشقيكِ أناتـــي

وإن كان يُسْر المعنى المبتكر لدى بدر فهو موجود أيضاً لدى شرف، ومن ذلك قوله:[3]

سَأَلَتْ
أَنْ يُسْمِعَها
—بَعْدَ غِيابٍ دَامَ طَوِيلا—
آخِرَ مَا قَالَ مِنَ الأشعارْ
مُبتسِماً قَالْ:
حِيْنَ يَغِيْبُ الصُّبْحُ

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٣١.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

(٣) المجلة العربية، ربيع الآخر/١٤١٥هـ، صـ: ٥٥.

تَنامُ الأَطيارْ

ووضوح معاني الشاعرين سمة غالبة على معظم شعرهما، وقد مر من نماذجه الشيء الكثير، أما مرحلة ما قبل الوضوح وهي سطحية معانيهما ومباشرتها فأمر يجب الوقوف عليه، كما سنقف على غموض معانيهما.

لقد مر أن المرحلة الأولى من تجربة شرف الشعرية اتسمت بالضعف الفني العام، ومن آثار تلك المرحلة ما لُمِسَ مُحسّاً في سطحية معانيه، فقد بلغت مستوى من الانحطاط لم تبلغه أبرز معاني بدر سذاجةً ومباشرة، ومن ذلك قوله:[1]

قَالوا:
...إنَّ (السَّيِّدَ)
كانَ رقيقَ القَلْبْ...
وَيقالُ:
—وهذَا ما يدعُوا للدَّهْشَة—
إنَّ (السَّيدَ)
لم يأكلْ إلا مِنْ كَسْبِ يَدَيهِ
وَلَمْ يَحْمِلْ حِقْداً في جَنبيهِ
وكانَ يُحِبُّ الأطْفالْ
...وَيقالْ:
...إنَّ الزَّوْجَةَ
كانتْ تَنْفَرِدُ بِأَعْمالِ البيتِ
وَكانتْ... تَكْنسُ تَمْسَحُ تَغْسِلْ

أما تجربة بدر الشعرية فلم يبد لي من أطوارها غير طور واحد يغلب عليه الاعتدال، ولذا قد ينطبق على شعره في معظم نواحيه الفنية ما وَصف البحتري[2] به شعره بعموم

(١) ديوان عبدالله السيد شرف، ص: ٣٧.

(٢) مرت ترجمته.

عندما سُئل عن شعره وشعر أبي تمام،[1] فقال: "جَيدُهُ خَيْرٌ مِنْ جَيدي، وَرَدِيئي خَيرٌ مِنْ رَدِيئه"،[2] وذلك أن مستوى بدر في دواوينه الثلاثة لم يمر بالمراحل التي مر بها شعر شرف في دواوينه الثمانية، ومنشورِه، ومخطوطِه، وقد يكون هذا ما أعفى بدراً من مثل تلك الملاحقة التي أبرزت —بوضوح— عيوب شعر شرف.

ومع ذلك فقد طالعنا في شعر بدر بعضاً من المعاني السطحية، ومن ذلك قوله على لسان يتيمة ترجو من أمها أن تبلغ أشواقها الحَرَّى لأبيها الشهيد:[3]

قُوْلي لهُ: إنــي لهُ   أَشْتاقُ شَوْقِي لِلْعَسَلْ

فهل هذا المعنى بتلك الصورة غاية في الشوق الملتهب؟ لا شك أن الشاعر لم يوفق في وصف شوق اليتيمة لوالدها، حتى لو كان قصده من ذلك وصف معنى شوقها البريء المثمثل في حبها لكل ما هو حلو المذاق.

وقد يجمع بدر مع سطحية معانيه تكراراً مملاّ، وكأنه يريد إرغامنا على قبول فكرته العامة بأي طريقة، مع أنني أشك في قبول بدر لها أصلا، وهو الذي يحرص على سلاسة معانية واستقلالها، يقول:[4]

مَا سَمِعْنا بِأَنَّ ذِئباً تَمَادَى   في قِتالٍ فَمَاتتِ الذُّؤبانُ
مَا سَمِعْنا بِأَنَّ جُرْذاً سَمِيْناً   قَتَلَتْهُ مِنْ حِقْدِها الجِرْذانُ
مَا سَمِعْنا بِأَنَّ في البَحْرِ حُوْتاً   أَكَلَتْهُ مِنْ جِنسِها الحِيْتانُ

فعلى ما في الأبيات من سطحية معنى، وتكرار فكرة، إلا أنها جاءت مليئة بالحشو، فمن ذلك قوله: (جُرْذاً سَمِيْنا)، فالجُرَذ لا يكون جُرَذاً إلا إذا كان سمينا،[5] وقوله: (...في

---

(١) مرت ترجمته.

(٢) "أخبار أبي تمام" أبو بكر الصولي، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:٣، ١٤٠٠هـ، ص: ٦٧.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٥٧.

(٤) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٠.

(٥) يُنظر: "لسان العرب" ابن منظور، ٤٨٠/٣، وقد جاءت فيه مضمومة الأول، مفتوحة الثاني: جُرَذ.

البَحْرِ حُوْتا)، فإن لم يكن الحوت في البحر فأين عساه يكون؟ وقوله: (...أَكَلَتْهُ مِنْ جنسِها الحِيْتانُ)، فما الذي أفاده قوله: (منْ جنْسِها) وقد ذكر الحوت في صدر البيت، ثم ذكر الحيتان في عَجُزه؟ وهل سيختل غيرُ الوزن لو قال: (...أَكَلَتهُ الحِيْتان)؟

أما غموض المعاني فاتجاه سلم منه شعر بدر، بل كان بدر من أشد المعارضين لتياراته الدخيلة، وكان يسوؤه ميل الشعراء إلى تخاريفه الجوفاء، فهو –كما يرى– حديثٌ "لا يفهم، ولا يُعقل، ولا يُحرك في النفس وَترا، لأنه منذ البداية لا يصل إلى النفس، ولا إلى القلب، ولا إلى العقل"،[1] وقد مرت في الموازنة الموضوعية مقطوعات من شعره تحدد موقفه من ذلك الاتجاه بوضوح.

كما مر أيضاً في مبحث الأفكار والمعاني أن شرفاً مال إلى هذا الاتجاه في بعض شعره، ولكنه ما لبث أن عَدَل عنه بعد أن لَبَّى رغبة التجريب، وجامل بعض أصحابه ذوي الميول المفرطة في التحديث.

(١) مقدمة ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٨.

ج – في الألفاظ والتراكيب :

لا يختلف الشاعران كثيراً في روافد معجمهما اللفظي، بيد أن بدراً كان أفضل توظيفاً من صاحبه لما أفاده من الأصول التراثية، فقلَّ أن تجد في شعره لفظاً معجميّاً متكلفاً أو غير متكلف، أما شرف فقد جعل من مخزونه المعجمي احتياطياً يدلف إليه عندما تضيق عليه تعابيره، أو تخونه أساليبه، كقوله:[1]

وآخرَ تبتــغي أَرَبــاً   وتُلقي السهمَ في الهُرْبِ[2]

وقوله:[3]

بَقَروا الــحُبالى دمروا بــيارةً   سَفَكُوا الدِّماءَ تسيلُ كالعقيانِ[4]

ومخزونهما اللغوي يتسم بالتنوع، فلم يكن مقصوراً على ما أفاداه من التراث، بل أسهمت فيه ثقافات أخرى تركت طابعها على جل أشعارهما التي جاءت في مجملها عذبة ورائقة، تأمل قول بدر:[5]

لا تُحَدِّثني عن الحُبِّ.. أَنا   كُلَّما دَاعَبْتهُ يَجْرَحُني
كُلَّما داريتهُ في أَضْلعي   اِنْبرَى مِنْ أَدْمُعِي يَفْضَحُني
اِمْضِ عَني يا حبيبي عَلَّني   أَبْرِئُ الجُرْحَ الذي يُؤْلِمُني
أَنتَ أَلْهَبْتَ فُؤاديْ فَعَسَى   تُطْفِئُ النارَ دُموْعُ الأَعْيُنِ
سَوْفَ أَهْوَى البدْرَ في وَحْدَتِهِ   كُلَّما نَاجَيْتهُ هَدْهَدَني
سَوْفَ أَشْكُوْهُ غَراميْ عَلَهُ   يَكتمُ الأَسْرارَ أَوْ يَعْذُرُني

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

(٢) الهرب: ثَرْبُ البطن. (القاموس المحيط، ص:١٨٤)

(٣) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.

(٤) العقيان: ذهب ينبت...، وقيل هو الذهب الخالص. (لسان العرب:٨١/١٥)

(٥) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٤٧.

وانظر إلى قول شرف:[1]

قالتْ: مساءُ الخيرِ حينَ تلامَسَتْ	أطرافُنا وتعانَقَتْ أيدينا
ودنوتُ ألثِمُ خَصلةً من شعرِها	وَدَنَتْ، وَبَادي الشوقِ لا يُغْوينا
قالتْ: يقولُ الناسُ إنكَ شاعرٌ	والَمينُ للشعراءِ صارَ خدينا
فأجبتُ والآلامُ تَهصِرُ مُهجتي	حِيْناً، وَتعْتصِرُ المَدَامِعَ حِيْنا:
الشعرُ دونَ هوىً يُرقرِقُ لفظَهُ	هُوَ ذَلِكَ المَيْنُ الذي تَعْنينا
فتبسَّمَتْ في رقةٍ وتنهدَتْ	ومضتْ تَقُصُّ غرامَها المَكنونا
ومضتْ لحاجتِها وسرتُ لحاجتي	وتفرَّقَ الركبُ الذي يَحْوينا

ففي هاتين القصيدتين بدت الألفاظ مؤتلفة مع التراكيب، هذا إلى ما في ألفاظ القصيدتين من تنوع بين الموروث والحديث، مما حرص الشاعران على انتقائه بعناية.

ويمتاز شرف عن صاحبه بقدرته على اختيار الألفاظ الموحية في سياقاتها، فكما نعلم أن شرفاً بلغ من الحالات الشعورية اليائسة ما لم يبلغه بدر، ولم يَكفِ شرفاً أن تصف معانيه ما في داخله، بل وظف الألفاظ لخدمة هذه المعاني، وإبرازها في أقوى تعبير، من ذلك قوله:[2]

ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خَطَرَتْ؟	وهل تُفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟
لم تَبقَ إلا ذُبالاتٌ فوَا أَسفي	ماذا أَفدتُ سوَى بعضِ الجذاذاتِ؟

فمما لا شك فيه أن ألفاظه: (سجينا– الرقى– أشلاء– أموات– ذبالات–...) ألقت على المعنى الأساس إيحاءً جلاّه، وتعبيراً أبرزه للمتلقي في صورة أكثر تأثيراً وانفعالا.

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

والغالب على ألفاظ بدر أن تجيء تابعة للمعنى العام، بحيث لا تمنحه إيحاءاتها تعابير أخرى داعمة، ولنتأمل هذه الأبيات التي جاء معظم شعره على مستوى ألفاظها قليلَ الإيحاء:[1]

لا تَقُلْ آهاً فَفي قَلْبِيَ حَدُّ الآهِ يَقْطَعْ

وَجَعٌ عِنْدَكَ لَكِنَّ صَدَاهُ بِيَ أَوْجَعْ

إنْ تَقُلْها كُلُّ أَوْتاري وَأَزْهَارِيَ تَدْمَعْ

يَا حَبِيبي لَيْتَ أَني عِندَها مَا كُنْتُ أَسْمَعْ

***

يا حَبيبي إنْ تَقُلْها فَهْيَ كَالسَّهْمِ وَأَوْقَعْ

أَوْ تُخَبِّئها فَبِالقَلْبِ وَبالْعَيْنَيْنِ أَسْمَعْ

فَابْتَسِمْ وَاسْلَمْ وَعِشْ كَالطَّيْرِ حُرّاً وَتَمَتَّعْ

فَبكَ الدُّنيا أَمانٌ وَبكَ الأَيامُ أَرْوَعْ

وهذا لا يعيب تجربة الشاعر بنوعيها: الشعري، والشعوري؛ إذ إنني أَحْسَب أن التكامل الإيحائي بين اللفظ والمعنى رهن بحالة نفسية دائمة، كتلك التي بدت لدى شرف في معظم شعره الوجداني والتأملي.

وقد حرص الشاعران على إضفاء جماليات لفظية أخرى تزيد أشعارهما جمالاً وروعة، فمن ذلك اقتباساتهما المتكررة من ألفاظ القرآن الكريم، وهذه ظاهرة لم ألحظها إلا في النماذج البلاغية المدروسة، مما كنت أظن أن الزمن عفا عليه، ولكنها عادت وظهرت بقوة لدى شرف وصاحبه، مؤكدة صلتهما بكتاب الله العزيز، ومكانته في نفسيهما، ومن ذلك قول شرف:[2]

كَيْفَ ارْتضَيْتَ لِتِلْكَ القُرُود

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٠٣.

(٢) مجلة المنتدى، السنة: ١٢، العدد: ١٤٢، ذوالحجة/١٤١٥هـ، ص: ٢٣.

تُقَلِّبُ بَيْنَ يَدِيْكَ التَّوابيتَ
تَنْصِبُ تِمْثالها
(كُلَّما دَخَلَتْ أُمةٌ
لَعَنَتْ أُخْتَهَا)[1]

ويقول بدر:[2]

وَدُرْتُ في الأَسْواقِ وَالشَّوَارِع المُلْتوِيَةْ
فَلَمْ أَجِدْ غَيْرَ مِياهٍ آسِنَةْ
وَزُمْرَةٍ مِنَ المُشَاةِ سَاعِيَةْ
زَائِغَةً أَبْصَارُهُمْ
(كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةْ)[3]

وقد اقتبس بدر دون صاحبه من الأحاديث الشريفة بعض ألفاظها، لتزداد ألفاظه معها إيحاءً وتعبيرا، كقوله واصفا:[4]

وَرَأَتْ شُطْآناً تَتَزَيَّنُ بِالزَّهْرِ
وَمِنْ كُلِّ الأَلْوانْ
<u>وَرَأَتْ مَا لاَ رَأَتِ الأَعْيُنْ</u>
وَشَدَا في مَوْكِبِها طَيْرٌ أَنْغَاما
لَمْ تُسْمَعْ مِنْ قَبْلُ
<u>وَلاَ خَطَرَتْ في قَلْبِ بَشَرْ</u>

(١) اقتبس ما بين القوسين من سورة الأعراف، آية: ٣٨.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٣١.

(٣) اقتبسه من سورة الحاقة، آية: ٧.

(٤) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٢١.

فلا يخفى أنه اقتبس بعض ألفاظه من قوله –صلى اللّه عليه وسلم– فيما يرويه عن ربه: ((قَالَ اللَّهُ –عَزَّ وَجَلَّ–: أَعْدَدْتُ لِعِبَادِي الصَّالِحِيْنَ مَا لاَ عَيْنٌ رَأَتْ، وَلاَ أُذُنٌ سَمِعَتْ، وَلاَ خَطَرَ عَلَى قَلْبِ بَشَرٍ)).[1]

والتضمين مما ورد عند شرف و لم يرد عند الآخر، من ذلك قول شرف مضمناً من المتنبي بعض أبياته:[2]

(فملَّنِيَ الفراشُ وكانَ جنبي	يَمَلُّ لقاءهُ في كلِّ عامِ
قليلٌ عائدي دَنِفٌ فؤادي	كثيرٌ حاسدي صَعْبٌ مَرامي
عليلُ الجسمِ مُمْتنِعُ القيامِ)[3]	ضعيفُ الحَوْلِ مِن طُوْلِ المنامِ

ودافع شرف في اقتباساته وتضميناته دافع شعوري قبل أن يكون إيحائيّا، أما دافع صاحبه في اقتباساته المتنوعة فإيحائي صِرف؛ إذ إن بدراً يعوض بإيحاءات اقتباساته اللفظية جانباً شبه مفتقد في ألفاظه الأخرى، وتراكيبه المسبوقة بإيحاء المعاني أولا.

ومع حرص الشاعرين على صحة تراكيبهما، وسلامة ألفاظهما، وقعا فيما وقع فيه سائر شعراء العصر من زلات وهنات، على أن بعض تلك المآخذ لا تعد في كل أحوالها عيوبا، ومن ذلك انعدام الروابط إذا أُتقن التعامل مع مفرداتها، والتكرار إذا كان لفائدة.

وقد مر[4] أن شرفاً أتقن التعامل مع هاتين الظاهرتين الجديدتين، أو على الأقل لم تختل سياقاتهما إلا في أمثلة يسيرة أُشيرَ إليها في حينها.

وفي شعر بدر تتجلى هاتان الظاهرتان، ولكنه لم يكن يتعامل معهما بمهارةٍ كصاحبه، وذلك لارتباطها بالشعر الحر أكثر من ارتباطها بالشعر العمودي.

---

(١) أخرجه مسلم في صحيحه، كتاب: الجنة وصفة نعيمها وأهلها، رقم: ٢٨٢٤، عن أبي هريرة –رضي اللّه عنه–، وتتمة الحديث: ((ذُخْراً بَلْهَ مَا أَطْلَعَكُمُ اللَّهُ عَلَيْهِ))، يُنظر: "شرح صحيح مسلم" محيي الدين النووي، مراجعة: خليل الميس، دار القلم، بيروت، ط:١، ١٧٢/١٧.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) "ديوان أبي الطيب المتنبي" المنسوب للعكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرَين، ١٤٥/٤.

(٤) في مبحث الألفاظ والتراكيب.

والحق أن بدراً يخلط بين الشكلين في تعامله مع هاتين الظاهرتين، وليس معهما فحسب، بل إنه يُخفق كثيراً إذا جرَّب قلمه في الشكل الجديد.

ومهما ادَّعى بدر أن الشعر في مفهومه حاجة نفسية وعقلية ووجدانية قبل أي شيء،(١) فإن ذلك لا يبرِّئه من تهمة التطفل على شكل لا يملك أهم أدواته، في حين أنه كان يُجاري بهذا الشكل الجديد بعض أصحابه الذين ألحوا عليه بالكتابة في مضماره.(٢)

ولعل في هذا إنصافاً للشكل الحر الذي وُصِف كثيراً بأنه مطية من لا مطية له؛(٣) إذ لو كان كذلك لأبدع فيه بدر كإبداعه في الشكل العمودي.

ويبقى انسياق شاعر الشكلين خلف آلياتهما سبباً في الخلط بين أدوات كل شكل، وهذا ما نلحظه لدى بدر في ظاهرتي انعدام الروابط، والتكرار، فمن انعدام الروابط قوله:(٤)

مَا سَمِعْنا بـــمثلِهَا، فَـــلِمَاذا ضَجَّ مِنْ بَطْشِكَ الزَّمانُ، المَكانُ؟

ومن ذلك إسرافه في استخدام أسلوب الفصل فيما لا موجب له، مما يوهم أن الشاعر أراد العطف ولكن الوزن لم يُسعفه، كقوله:(٥)

مَزَّقتَ أُمَّتكَ الـــمَجِيْدَةَ: عَقْلَهَا.. تَارِيْخَهَا، وُجْدَانَها الرَّاقي الطَّهُورْ

ومثله قوله:(٦)

يَا قَارِئَ الأَخبارِ رِفقاً بنا حَطَّمْتَ فِيْنا رُوْحنا، قَلْبَنا
مَزَّقتَنا، سَفَحْتَ مِنْ رُوْحِنا مَاءَ الحَيَاةِ وَالحَيا، سُمْتنا

(١) يُنظر: مقدمة ديوانه: لن يجف البحر، ١٥.

(٢) (من اللقاء المسجَّل).

(٣) يُنظر: "قضايا الشعر المعاصر" نازك الملائكة، ص: ٤٣، حيث أشارت ضمناً أن هناك من يظن الشكل الجديد أقل مسؤولية من الشكل العمودي.

(٤) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٠.

(٥) السابق، ص: ١١٦.

(٦) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠٨.

إن في استغنائه عن الروابط في: (الزمان، المكان) وفي: (عقلها، تاريخها، وجدانها) وفي: (روحنا، قلبنا– مزقتنا، سفحت، سُمتنا) دليلاً على خلطه آليات الشعر الحر بالعمودي، إذ لو جاء هذا السياق في قصيدة حرة لعُدَّ الأمر مستساغاً متى ساعدت رؤية النص، كقوله:[1]

وَأَتَيْتِ فَكُنْتِ
رَبِيْعِيَ
زَهْرِيَ
صُبْحِيَ
نَهْرِي المَرِحَ الدَّافِقَ
عُمْرِيَ
نَغَمِي
عُوْدِيَ وَالأَوْتار

ومن الخلط بين آليات الشعر الحر والعمودي في ظاهرة التكرار قوله وقد كرر حرف النفي (لا) لغير معنى:[2]

وَرَفْرَفَتْ فِي رِياضِ الــــحُبِّ أَجْنِحَةٌ وَفِي ذُرَى العِشْقِ لا لا ضَوْءُ نَجْماتِ

فما الذي أفاده تكرار (لا) غير إتمام الوزن؟
وقد يجيء تكراره لغير فائدة في شعره الحر أيضا، كقوله:[3]

يَا حَسْرَتِي لِخَشْيتِي
أَنْ تَنْفَدَ الدُّمُوعْ

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٨.

(٢) السابق، ص: ٥٢.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٣٢.

وَيَنْتَهِي عُمْرِي سُدَى
مِنْ قَبْلِ أَنْ أَرَى جَبِينكِ الصَّبُوحْ
مِنْ قَبْلِ أَنْ أَرَى جَبِينكِ الصَّبُوحْ

والغريب أنه لم يضطر لهذا التكرار حتى يتم وزناً كما في البيت السابق، أو يؤذن بنهاية القصيدة كما كان يصنع شرف أحيانا، فلأي شيء جاء ذلك التكرار؟ مع أن معناه لا يغري بالإعادة، ولا يدعو للتفكر.

ومن المآخذ المشتركة التي وقع فيها الشاعران استعمالهما لبعض الألفاظ العامية، كقول شرف:[1]

الجبنُ فلَّ جُموعَهُمْ
والصوتُ في شيءٍ مُثير للقَرَفْ[2]

ومثله قول بدر:[3]

بَلِ الْفظِيْنا
كَالنَّواةِ قَرَفاً مِنْ عَارِنا

ومن ذلك أيضاً استعمالهما تراكيب من فصيح العامي، كقول شرف:[4]

وَخَلِّ الأَمرَ عَلَى اَللَّه

ويقول بدر:[5]

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ١٨.

(٢) قرف: لفظة عامية تطلق على ما يُستقذر، ولها أصول في المعاجم، وقد تكون لفظة صحيحة بهذا المعنى مجازا. يُنظر إلى معانيها في: (القاموس المحيط، ص: ١٠٩١)

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١١٨.

(٤) ديوان: القافلة، ص: ٤٠.

(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٩٣.

يَقوْلونَ: إنَّ الرَّبَّ وَالعُمْرَ وَاحِدٌ   وَعَــادُوا فَعَادَوْهُ وَلِلعُمْرِ ضَيعُوا

أما استعمال الألفاظ الأجنبية فلم أجده إلا في شعر شرف، كقوله:[1]

يأتي الطِّيريْ[2]
وبِكَفَّيْهِ كُرُوْتُ البسْتال[3]

ومهما يكن فإن الشاعرين كانا ينشدان سلامة اللغة وفصاحتها، وما وقعا فيه من تجاوزات لا يعد شيئاً أمام إنتاجهما الوفير.

والشاعران يتقاربان في نسبة زلاتهما اللغوية، كما يتقاربان في مستوى الخلل؛ إذ معظم زلاتهما مما يُتجوَّز فيه من باب الضرورات المقبولة، وقد تصدر أحياناً عن قلة إلمام ببعض قواعد اللغة.

فمن تلك الزلات التي تَجَوَّزا فيها كما تَجَوَّز فيها معظم الشعراء صرفهما الممنوع من الصرف، كقول شرف:[4]

أَدْعوكَ مُبتهلاً ورُوحي مُوْلَعَةْ   والصدرُ ظمْآنٌ وكأسُكَ مُترَعَةْ

وقول بدر:[5]

وَرَأَيتها يَــوْماً تُقبلُ أَحْمَقاً   قَذِرَ الثيابِ مُمَزَّقَ الأَشلاءِ

أو منعهما المصروف، ومنه قول شرف:[6]

هَلْ يَمْنعُ شَبَحُ المَوْتِ العُصْفورَ مِنَ الشَّدْوِ؟

---

(١) ديوان القافلة، ص: ٣٩.

(٢) مر التعريف به.

(٣) مر ذكرهما، والتعريف بهما.

(٤) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٣٥.

(٦) ديوان: القافلة، ص: ٣٥.

يَكُزُّ جَمِيْلُ[1] عَلَى الأَضْراس...

وقول بدر:[2]

أَصَحِيْحُ أَنَّ أَبِي رَحَلْ   وَبِجَـــنةِ اللهِ نزلْ؟

وصرف الممنوع ومنع المصروف، كثير في شعرهما، وبخاصة لدى شرف الذي أباحهما لنفسه كثيرا.

ومن ذلك أيضاً قطعهما همزة الوصل، كقول شرف:[3]

هِيَ الإبتِدَاء
وَأَنْتَ البِدايَةُ
والْمُنْتهَى

وقول بدر:[4]

سُحْقاً لِجَيْشِ الظلْمِ جَيْشِ الذُّلِّ جَيْشِ الإنتِقامِ

وقد يقصران الاسم الممدود تخفيفا، كقول شرف:[5]

فَهُوَ الـــهناءُ لعِيشَتِي ونعيمُها   وَهُوَ الندَى للقلبِ وَهْوَ ضِياهُ

وقول بدر:[6]

فَلَمْ يَجِدْ فِي الغِنَاءِ سَلْوَى   وَلَمْ يَجِدْ فِي البكَا طَبِيْبا

(١) جميل محمود عبدالرحمن، من أصدقاء الشاعر.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٥٧.

(٣) ديوان: مملكتان، ص: ٥٦.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٤٧.

(٥) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٦) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٧٠.

وكثيراً ما طالَعَنا بدر بجموع شاذة، أو قليلة الاستعمال، مما لم نجده لدى شرف إلا عَرَضا، كقوله:[1]

النصْرُ فِيْكَ مُؤَكدٌ وَمؤَزَّرٌ وَالُمسْلِمُونَ فَوَارِسٌ شجْعانُ

فعلى ما في صرف الممنوع من تَجَوُّز في الشعر جاء بجمع شاذ، لأن (فواعل) جمعٌ للمؤنث الذي مفرده (فاعلة) و (فاعل)، والصواب أن يجيء جمع (فارس) على (فرسان).[2]

ومثله قول شرف:[3]

أَمَّا فَوَارِسُ لُعْبَتِي
عَنِي أَشَاحُوا وَجْهَهُمْ

وقد جَمَع إلى جمعه الشاذِّ شذوذاً آخر؛ حيث لم يَقْرِن جواب (أمّا) بالفاء، وحذفُها في الشعر من الضرورات.[4]

ومن تلك الجموع قوله:[5]

تُهْتُ في أَدْرُبِ الَمشاعِرِ عُمْراً طَالَ حَتــى تَجَاوَزَ السِّتينا

فظاهرٌ ثقل هذا الجمع على السمع واللسان، كما أنه لا يفي بالمعنى الذي يريده الشاعر، لأن (أَدْرُب) من جموع القلة، هذا إلى أن المعاجم المتاحة لم يُذكر فيها مجيء

---

(١) ديوان ابتسامات باكية، ص: ١١٨.

(٢) يُنظر: "لسان العرب"، ١٥٩/٦، وأظن أن العرب تجاوزوا هذه القاعدة الصرفية في مثل: (فوارس وبواسل) لكونها من الصفات شبه الحصرية على المذكر.

(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٥٨.

(٤) يُنظر: "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب" ابن هشام، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٧هـ، ٥٦/١.

(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٥.

(درب) على هذا الصيغة، مع أنه جمع صحيحٌ قياسا، لأن مفرده مفتوح الفاء، ساكن العين، غير معتلهما.[١]

ومثله قوله:[٢]

يُزَغرِدُ الدَّمْعُ فــي أَعْيَانهِمْ طَرَباً   عِنْدَ اللِّقاءِ وَتَكْوِي الوَجْهَ دَمْعَاتي

(أعيانهم) من جموع (عين) الصحيحة قياسا، وذلك أن مفردها معتل الوسط،[٣] وغير خافٍ أن ندرة استعمالها شعريّاً يعود إلى عذوبة السياقات التي ترد فيها (العين) بجمعيها المستعملين: (عيون، وأعين[٤])، أما (أعيان) فبعيدة عن العذوبة.

هذا إلى تسكينه ميم (دَمْعَاتِي)، والصحيح فتحها، لأن جمع المؤنث إذا كان مفرده ثلاثياً مفتوح الفاء، ساكن العين، غير معتلها، ولا مدغمها، لزم فتح عينه في الجمع.[٥]

---

(١) يُنظر: "التصريح على التوضيح" الأزهري، المطبوع مع شرح الشيخ ياسين العليمي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ٣٠١/٢.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٤٨.

(٣) يُنظر: "التصريح على التوضيح" الأزهري، المطبوع مع الشرح، ٣٠١/٢.

(٤) أعين جمع شاذ قياساً لاعتلال عينه في المفرد، ولكنه جائز سماعا، ومنه قوله –تعالى–: {وَأَعْيُنهُمْ تَفِيْضُ مِنَ الدَّمْعِ}، سورة التوبة، آية: ٩٢.

يُنظر: "التصريح على التوضيح" الأزهري، المطبوع مع الشرح، ٣٠١/٢.

(٥) يُنظر: "أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك" ابن هشام، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط:٥، ١٣٨٦هـ، ٣٠٣/٤.

د – في بناء القصيدة :

الشاعران يغلب عليهما الطبع، ومن عادهما أن ينظما قصائدهما بلا تكلف، أو كبير استعداد، وأظن أن سيطرة الشعر الوجداني على أشعارهما يوحي أنهما شاعرا طبع، لأن من مهام الشعر الوجداني أن يعبر عن انفعالات قائله النفسية المختلفة،(١) وهذا من شأنه أن يدفع الشاعر إلى نوع من البوح التلقائي.

وفي ذلك ما ينفي عن الشاعرين تكلف النظم الذي يصحبه ضعف في البناء، وركاكة في التركيب.

وإذا تأملنا أبرز معالم البناء الشعري حديثاً فستستوقفنا الوحدة العضوية بأولوياتها المختلف فيها.

فقد مر أن شرفاً كان يُعنى بهذا الجانب في كثير من شعره، وبخاصة في شعره الحر، كما استعرضت له نماذج عمودية متعددة الموضوعات، وأُشيرَ حينَها أن الخروج على مفهوم الوحدة العضوية لا يَنقص الشعر قدرا، ولا يطفئ له وَهَجا، وكل ما في الأمر أن مفهوم الوحدة مما يلائم روح هذا العصر، ويناسب عقل قارئه المنظم.(٢)

أما بدر فقد بلغت عنايته بوحدة قصائده العضوية مبلغاً فاق عناية صاحبه بها، ففي كثير من شعره يبرز هذا الملمح بوضوح، كقوله:(٣)

النَّارُ في الأُفقِ المحيطِ وفي الثَّرَى ... والنَّارُ في قَلبِي الحَزِينِ العَانِي
فَجَهَنمُ الدُّنيا هُنا مَشْبوبَةٌ ... بِشُواظِها المَشْبُوب بينَ دُخانِ
فَسَماؤها لَيْلٌ بَهِيْمٌ مُوْحِشٌ ... وَبيوهَا مُسْوَدَّةُ الجُدْرانِ
وَتراَبها يَبْدو بَقايا مَوْقدٍ ... وَدُرُوبها مُغبَرَّةُ الأَرْكانِ
لَبِسَتْ حَمَائمُها السَّوادَ وَحَوَّمَتْ ... فَحَسبْتها –زَمَناً– مِنَ الغِرْبانِ
نَاحَتْ عَلَى حَظِّي فَكَانَ نُواحُها ... حُزْناً عَلَيَّ وَحالها أَبكاني

(١) يُنظر: "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" د.عبدالقادر القط، ص: ٤٩٠.

(٢) يُنظر مبحث بناء القصيدة.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٣٥.

فهذا مقطع من قصيدة طويلة تجري على النسق نفسه، وكما يبدو فإن كل بيت وثيق الاتصال بما بعده، ويصعب تقديم بيت على آخر، وإلا لاختَلَّ المعنى، ولتفكَّكَ المقطع.

وللإيضاح.. فإن صلة البيت الثاني لا تنفك عن الأول، وذلك لاشتمال البيتين على حديث النيران، فجاء البيت الثاني تفصيلاً للأول، أما البيتان الثالث والرابع فهما وصف لـــ (جهنم الدنيا) المار ذِكرها في البيت الثاني، وبيتا الوصف هذان يتعذر تقديم أحدهما على الآخر؛ لتصدر الأول منهما بالفاء التي جاءت سبباً لِما قبلها، ولتصدر الثاني بالواو العاطفة التي أكدت صلته بما قبله، والبيت الخامس نتج عن بعض ما جرى في الأبيات السابقة، ولذا جاء مكانُه مناسباً تمام المناسبة، أما البيت السادس فغير خافٍ تعلقه بما قبله؛ إذ إن حمائم البيت الخامس آن لها أن تنوح في بيته السادس.

ولحفاوة بدر البالغة بوحدة قصائده العضوية وجدناه يضمن الأبيات بعضها ببعض، والتضمين إن عده العروضيون عيبا، فبدر مِمّن يَعُدُّه سمةً عضوية حسنة تزيد الشعر تماسكا،[1] ولذا كثر لديه التضمين كثرة مُطَّرِدة،[2] فمن ذلك قوله:[3]

لا تَذْرِفِي بَلْ كَفْكِفِي ... يَا عَيْنُ إني لَمْ أَزَلْ

أَحيا وَفِي قَلْبِي وَفِي ... عَيْنَيَّ يَخْتَلِجُ الأَملْ

وقوله:[4]

وَإذا مَا طَغَى الهَجِيْرُ وَزَادَتْ ... قَسْوَةُ القَيْظِ وَاشْتَكَيْنا حَرِيْقَهْ

(١) يُنظر: "الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقا الشعر الحديث" د. عبدالله الغـــذامي، دار الأرض، الرياض، ط:٢، ١٤١٢هـ، ص: ٥٤.

(٢) للاستزادة يُنظر ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠٥ (البيت الأول)، ص: ١٥٦ (البيـــت الأول)، ص: ١٦٣ (البيت الرابع)، ويُنظر ديوان: ألوان من الحب، ص: ٥٦ (البيت الثاني)، ص: ٥٩ (البيت الرابع)، وأيـــضاً فـــإن ثنائيات ديوانه الثالث التي فاق عددها مئة ينطبق عليها مفهوم التضمين.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠٤.

(٤) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٠.

صِرْتِ رَوْضاً وَصِرْتِ ظِلاًّ وَزَهْراً   يَعْشَقُ القَلْبُ لَوْنَهَ وَرَحِيْقَهْ

وإذا نظرنا إلى الوحدة الموضوعية في قصائدهما وجدنا شرفاً يتفوق على صاحبه في استقلال معظمها بموضوعات خاصة، كقوله في هذه القصيدة الغزلية:[1]

قلبي الذي قد عاشَ دونَ شريكِ   وجدَ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

أسَرَتهُ معجزةُ الغرامِ فلم يَزَلْ   يرنو إليكِ مُعذَّباً يرجوكِ

يدعو ويُقسِمُ لا يزالُ مُتيَّماً   يُفني الحياةَ علَى رُبى واديكِ

أسرتْهُ منكِ ملاحةٌ يشدو لها   ولهاً ويحيا العمرَ لا يسلوكِ

لم يدرِ قبلَكِ ما الهناءُ وما الرِّضى   فسعَى إليكِ مُتيَّماً يَفديكِ

ما العمرُ إلا أنتِ رغمَ تكتمي   والروحُ في دُنيا الأسَى تدعوكِ

طُوفي على عمري أنالُ رغائبي   واستقبلي نغمي عساهُ يفيكِ

ولتعلَمي أنّي المُحِبُ وأنّني   أجدُ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

أما بدر فلم يُعن كثيراً باستقلال موضوعات قصائده، كما لم يَضِرْ ذلك أفكاره المبثوثة فيها، فمن ذلك قصيدته (حب في الستين)، التي كان مما استعرضه فيها مناجاة غرامية جاء فيها:[2]

طَالَ عُمْري فَجَاوَزَ الستينا   كُلُّ يَوْمٍ قَدْ عِشْتُ فِيْهِ سِنِينا

لَوْ تُقاسُ الأَيَّامُ بالحُبِّ كَانَتْ   سَنوَاتِي تُقارِبُ المليُونا

قَدْ حَفِظْتُ الودادَ خَيْطاً رَفِيْعاً   مَعَ قَوْمي فَصارَ حَبْلاً مَتِينا

وَزَرَعْتُ الحَنانَ حَوْلَ قُلُوْبٍ   قَاسِياتٍ فَأَزْهَرَتْ نِسْرِينا

لَيْسَ عِنْدي سِوَى المَحَبةِ نَهْراً   في عُرُوقي جَرَى هَوىً وَحَنِينا

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٨٨م، ص: ١٣.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١.

وبعد ذلك تعرض لبعض مشاهد القسوة في مجتمعه:[1]

آهِ مِنْ لَوْعَتِي لِلَوْعَةِ غَيْرِي ... وَأَنيني لِمَنْ يئِنُّ أَنينا
لِغُلامٍ يَسْعَى عَلَى الأَرْضِ زَحْفاً ... فَاقِدَ العَقْلِ عَاجزاً أنْ يُبِينا
يُغْمِضُ النَّاسُ أَعْيناً عَنهُ خَوْفاً ... أَنْ تَرِقَّ النفُوسُ أَوْ أَنْ تَلِينا
لِفَتاةٍ هَيْفاءَ كَالغُصْنِ ضَلَّتْ ... في طَرِيْقِ الهَوَى ضَلالاً مُبينا
بَاعَتِ النَّفْسَ وَالنَّفِيْسَ رَخِيْصاً ... فَذَوَى غُصْنها وَزَاغَتْ عُيُونا[2]

ثم استعرض بعض ما يجري في فلسطين:[3]

آهِ مِنْ لَوْعَتِي لِلَوْعَةِ قَوْمي ... حِيْنَ ذَاقُوا الهَوَانَ بِفلِسْطِينا[4]
لِرجالٍ مِنْ يَعْرُبٍ مَزَّقوها ... وَارْتضَوا ذُلها مِنَ الغَاصِبِينا
لِشَهيدٍ يُقبلُ الأَرْضَ عِزّاً ... أَسْلَمَ الرُّوْحَ وَالدِّماءَ سَخِينا
آهِ مِنْ ذِلتِي لِذِلَّةِ قَوْمي ... يَوْمَ أَحْنَوا هَاماتِهِمْ خَاضِعِينا
ذُبتُ عَاراً لَهُمْ وَقَبْلُ فَخاراً ... يَوْمَ كَانوا أَعزَّةً فَاتِحِينا

ولبدر مجموعة قصائد التزم فيها وحدة الموضوع،[5] وفي كلٍّ فإن مضامينه في قصائده —متحدة الموضوع ومتعددته— حققت هدفها المنشود، ولم تُشتت القارئ —كما يَزْعم

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٣.

(٢) عيونا: تمييز ل: زاغت، أي إن الفتاة هي التي زاغت عيونها.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٤.

(٤) سَكنَ الفاءَ ضرورة.

(٥) يُنظر مثلاً قصائده: (العائد) ص: ٧٠، (قلب الشاعر) ص: ٧٧، (لوعة) ص: ١٤١، في ديوانه: لن يجف البحر، وقصائده: (نوع من الحب) ص: ٧، (نحن والزمان) ص: ٨٩، (لا تسرعي) ص: ١١٨، في ديوانه: ألوان من الحب.

بعضُهم[1]–، لأن بدراً كان حريصاً على تقارب مضامينه في القصيدة الواحدة، وهذا ما يُعْرَف ب "وحدة الهدف العام".[2]

وقد لحظنا ذلك الهدف في قصيدته السابقة (حب في الستين) التي تَصلُح –على تعدد موضوعاتها الجزئية– أن تكون قصيدة وجدانية من أولها إلى آخرها، وذلك إذا أخذنا بالمفهوم الفسيح للشعر الوجداني.

ومن اتفاقات الشاعرين اهتمامهما بمطالع القصائد؛ حيث حرصا على تصريع معظمها إيماناً منهما بما يمنحه المطلع من عذوبة تجذب المتلقي إلى قراءة ما تحته.

وهما إن صَرَّعا أو لم يُصَرِّعا حريصان على ملائمة المطلع لموضوع القصيدة، ولذا خلت الغالبية العظمى من مطالعهما من أنواع المقدمات التي لا تَمُتُّ للموضوع بِصلة، إلا أننا نستطيع النفاذ إلى مضمون قصائد شرف عبر مطالعها، وهذا ما يتعذر أحياناً في قصائد بدر، انظر إلى هذا المطلع لشرف:[3]

أمِنَ الحبيبِ وظلمِهِ شكواكا؟ فإذا نسيتَ تُعيدُ لي نجواكا

وهذا أيضا:[4]

تعالـــي نـــملإ الدنيا رُواءً ونصدَحُ بالغناءِ ولا نَكفُّ

فالمطلع الأول إيجاز مكثف لمضمون قصيدة يشكو فيها هواه، وصدود محبوبه عنه، والمطلع الثاني تلخيص لمضمون دعوة إلى التفاؤل، وارتقاب الأمل، وهذا ما بثَّه في باقي أبيات القصيدة.

وتأمل هذا المطلع لبدر:[5]

الشِّعْرُ يَسْمُو لِلْمَقــامِ الأَعْظَمِ يَمْضي إلى نَادِيْكَ فَوْقَ الأَنْجُمِ

---

(١) يُنظر مبحث بناء القصيدة.

(٢) "التجديد في أدب المهجر" د. أنس داود، ص: ٣٧٢.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٥) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٤٣.

وهذا المطلع:[1]

بَكَتِ البُحُورُ فَلَمْ تَعُدْ شُطْآهَا　　　　مَأْوَى النَّوَارِسِ وَالبُزَاةِ مِنَ الطُّيُورْ

إذ يصعب على متأمل هذين المطلعين أن يصيب ما تحتهما من مضمون، وإن حَدَسَ فقد يُخطئ حدْسُه، لأن بيته الأول مطلعُ قصيدة يمتدح بها أباه، أما البيت الثاني فمطلع قصيدة ينكر فيها على شعراءِ الغموض غموضَهم.

ومهما بلغت عناية الشاعرين بمطالعهما فقد عابتها بعض الهنات، على أنها لدى شرف أوضح، فمن ذلك سذاجة معانيها، كقول شرف:[2]

راحتْ تُسائلُ صحبَها عن حالي　　　　واستَنْكَرَتْ حُبي وكلَّ مَقالـــي

وقول بدر:[3]

يَا قَارِئَ الأَخبارِ رِفـــقاً بِنا　　　　حَطَّمْتَ فِيْنا رُوْحنا قَلْبَنا

ومن الهنات التي عابت مطالع شرف دون بدر[4] أَن يَعْمدَ فيها إلى التضمين، كقوله:[5]

قالت: أتَسعدُ إذ تأتي رسالاتي؟　　　　فقلتُ في شجنٍ يكسو ابتساماتي:

ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خطرت؟　　　　وهل تفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟

وقوله:[6]

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٥.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠٨.

(٤) لم يُضمن بدر مطالعه غير مرة واحدة، يُنظر مطلع قصيدته: (ليلة الفاتح من سبتمبر) في ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١٠٥.

(٥) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

(٦) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

رامَ الفتَى قُبلةً تُطفي لظَى البعْدِ فهامَ في رِقةٍ وانْسابَ في وُدِّ
وقالَ: يا فتنةً تسري بأورِدتي جُودي عَلَى عاشقٍ عانَى مِنَ الصدِّ

وأزعم أن في تضمين المطالع عيبا، لأن المطالع الموفقة هي التي تتفرد بذاتها عن باقي أبيات القصيدة استقلالاً وجمالا، فكم مطلعٍ أصبح علماً لقصيدة، وكم مطلعٍ آخر صَدَّ القارئ عن متابعة ما تحته.

أما مطالعهما الموفقة فغير قليلة، وأظنهما يتقاربان في نسبة ذلك التوفيق، فمن ذلك قول شرف:[1]

داعي الهوَى في مقلتيكِ دعاني لبيكِ.. أينَ مِن الغرامِ مكاني؟

وقوله:[2]

مَا شِئتَ بالقلبِ فَاصْنَعْ أيها الرشأُ فيكَ الرحيلُ ومنكَ الريُّ والظمأُ

ومن مطالع بدر الجميلة قوله:[3]

سِحْرُ الوُجُودِ إلى عَيْنَيكِ مُشْتاقُ يَفْنى الوُجُودُ وَفِي عَيْنَيكِ أَشْواقُ

وقوله:[4]

أَتْرِعِي كَأْسِيَ بِالحُبِّ وَهَاتِي إنَّني حَطَّمْتُ كَأْسَ الذِّكْرَياتِ

على أن بعض مطالعهما تخلو من أي إبداع، فتبدو باهتة ولو خلت من العيوب الظاهرة، وكفى بالمطلع عيباً أن يجيء باردا، أو غير قادر على جذْب مُتلقيه.

(١) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.
(٢) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.
(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٥٥.
(٤) السابق، ص: ٢٩.

أما طول القصائد فمما تقارب فيه الشاعران؛ إذ إن أطول قصائد شرف بلغ واحداً وثلاثين بيتا، في حين بلغت أطول قصائد بدر ثمانية وثلاثين بيتا.[1]

ويحمد لهما أنهما لا يطيلان إلا إذا استدعى المقام ذلك، فقد جاءت أطول قصائد شرف مجموعة من التأملات في الحياة، وما بعد الحياة، وقد كانت في الأصل رثاءً لشاعر ترك رحيلُه في قلبه فراغاً كبيرا، أما مطولتا بدر فكانت إحداها عن ثورة الفاتح؛ إذ سرد بطولاتها، وعرض أحداثها، ولذا جاءت شبيهة بالملحمة مقارنة بطول قصائده الأخرى، ومطولته الأخرى في مدح الرسول –صلى اللّه عليه وسلم– والفخر بماضي الأمة، والبكاء على حاضرها، فإطالته فيها غير مستغربة، إذ إن كثيراً ممن امتدحوا المصطفى –عليه السلام– تجاوزت قصائدهم المئة بيت، وأظن أن بدراً بذل قصارى جهده حتى بلغ هذا العدد من الأبيات.

كما يشترك الشاعران في توسط طول قصائدهما الأخرى التي اشتملت على جل موضوعاتهما الشعرية، وكان معظمها لا يتجاوز العشرين بيتا.

وقد أدرك الشاعران بهذا الصنيع روح العصر السريعة، ونفسية قارئه الضيِّقة، فاجتنبا الإطالة، معتمدَين التوسط في معظم قصائدهما.

وإن كانت مقطوعات شرف محدودة، وأقصرها لا يتجاوز أربعة أبيات فإن ديوان بدر الأخير يضم مئة مقطوعةٍ ثنائية الأبيات كلها في التأمّل، ونقد مظاهر المجتمع.

كما أن شعرهما الحر لا تختلف غالبيته كثيراً عن الشعر العمودي من حيث الطول،[2] كما قد يُوْهِم عددُ الصَّفَحات بذلك؛ إذ إن القارئ يستغرق في قراءة متوسطها طولاً الوقت نفسه الذي يستغرقه في قراءة إحدى قصائدهما العمودية المتوسطة الطول.

ولعل في ذلك برهاناً على أن طول النفس الشعري أو قصره رهن بالحالة الانفعالية، والتشكيل الذهني للتجربة، وليس لقيود القصيدة شأن في ذلك؛ إذ لو كان كذلك لوَجَد شاعر الشكلَين فرصة مواتية للانطلاق في الشكل المزعوم يُسْرُه.

---

(١) قصيدتاه: (ليلة الفاتح من سبتمبر)، لن يجف البحر، ص: ١٠٥، (دموع على أعتاب الروضة)، ألـوان مـن الحب، ص: ٥٧.

(٢) يستثنى من ذلك قصيدة شرف (القافلة)، ديوان: القافلة، ص: ٢٠.

أما خواتيم القصائد فمما ووفق فيها شرف إجمالا، وأخفق في بعضها صاحبه، على أنهما اتفقا في بعض الأساليب، كاختتام القصيدة بما ابتدآه بها، ومن ذلك قول شرف:[1]

ولتعلَمي أنّي الـــمُحِبُ وأنّني   أجدُ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

فقد كان مطلع القصيدة:

قلبي الذي قد عاشَ دونَ شريكِ   وجدَ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

ومن ذلك قول بدر:[2]

وَقُمْ يَا ضَارِبَ العوْدِ   أَعدْ لَحْنَ المَعَامِيدِ

حيث كان المطلع:

أَلاَ يا ضَارِبَ العوْدِ   أَعدْ لَحْنَ المَعَامِيدِ

ومن اتفاق أساليبهما أن يختما بأسلوب إنشائي توحي عفويته بانتهاء القصيدة، كقول شرف:[3]

تَيَّمَتْ قلبي وصارتْ مُهجتي   واسْتباحَتْ كُلَّ مَا يَجْري عَلَيّ
سائلُوها ما الذي قد رابَها   فَانْثَنتْ تَقْسُو عَلَى قَلبي الفَتِيّ؟

وقول بدر:[4]

وَتَلَمسِي أَعْطَافَها وَتَحَسَّسِي   نَبْضَ الفُؤادِ عَساهُ لا يَنساني
قُوْلِي لَهَا فَاضَ الحنينُ وَذُبتُ في   دَمْعِي وَطُوْلُ الشَّوْقِ قَدْ أَضْناني

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٨٨م، ص: ١٣.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٦٧.

(٣) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، صد: ١٥٩.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٣٦.

والدعاء أسلوب قديم في اختتام القصائد، ومع أن شرفاً لم يختتم به غير قصيدتين من الشعر الحر، من ذلك قوله:[1]

أذقني حلاوةَ عفوِكَ عني
فإني مُقِرّ
بما كانَ مِني
ومَن لي يَا ربِّ
إن لم تكنْ لي؟

إلا أن بدراً ركن إلى هذا الأسلوب كثيرا، دون أن يحصره في شعر التوبة والابتهال كما فعل شرف، بل شمل مجالات أخرى من شعره، كقوله في قصيدة أهداها إلى أحد المفكرين:[2]

لا جَفَّ بَحْرُكَ لا خبَا ضَوْءٌ نَشرْ   تَ سَناهُ في أَرْضِ العُرُوْبَةِ فَانْتَشَرْ
وَلْيَبْقَ نَجْمُكَ ساطِعاً مُتَأَلقاً   مَا غَابَ نَجْمٌ في السَّماءِ وَما ظَهَرْ

وقوله في قصيدة تهنئة:[3]

فَلْتسْعَدي وَطِفْلَكِ الـــ   ــغَالي الحَبِيْبَ المُنْتَظَرْ
وَلتسْلَمي وَالزَّوْجَ وَالـــ   ــأَطْفالَ لِيْ مِنْ كُلِّ شَرّْ

وقوله ممتدِحاً صديقه:[4]

(١) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٦٦.
(٢) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ١٢٦.
(٣) ديوان: ألوان من الحب، ٥٣.
(٤) ديوان ابتسامات باكية، ص: ١٢٤.

فَعَبْقَرِيَّتهُ في الشِّعْرِ مُعْجزَةٌ رُكْنَيْنَ وَالعَبقَرِيَّةُ في التشْييدِ سِيّانِ
لِلْفَنِّ قَدْ شَيَّدْتَ في ثِقَةٍ فَاهْنَأْ بحَظِّكَ وَاسْعَدْ يَا بْنَ عُثْمانِ

هذا ما اتفقا فيه، ويبقى أن شرفاً استقل بأساليب خاصة، منها أن بعض خواتيمه توجز مضمون قصيدته، كما كان يصنع مع مطالعها، فمن ذلك قوله:(١)

رغمَ بُعْدي إن رُوحي لمْ تَزَلْ يا حُلْوُ عِنْدَكْ
لا فؤادي عنكَ يسلو لا ولنْ أَعشَقَ بَعْدَكْ

وقوله :(٢)

فاعذُرْ فتاكَ إذا خَطَّتْ أنامِلُهُ في ساحةِ الحزنِ لا شِعرٌ ولا سَمَرُ
وَحُطَّ رَحْلَكَ لا تَطلبْ بنا بدلاً كلُّ البلادِ عذابٌ أيها السَّفَرُ

فلو عدنا إلى قصيدتيه لبان أن خاتمتيهما ليستا سوى خلاصة لمضمونيهما.

ومن أساليب شرف التي اختتم بها قصائده كثيراً أن يعطف البيت الأخير على ما قبله بالفاء، مُحَمِّلاً البيت نتيجة ما سبَقه من أبيات، كقوله:(٣)

هَمَساتُ صوتِكِ في الضلوعِ أناملٌ تمحو الندوبَ فتختفي أحزاني
فلْتغفري صمتي فَبَعْدَكِ لم أَزَلْ مُتَكَسِّرَ الكَلِماتِ والأوزانِ

واختتام القصائد بالتكرار أسلوب نجا منه بدر، وأَكثرَ منه شرف، كقوله:(٤)

---

(١) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٠.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤١٤هـ، ص: ٥٧.

(٤) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٩.

يَا مَن هُناك..

بَل هُنا

يَا وَاحِدي

جَفَّتْ دماءُ المِحبرَةْ

جَفَّتْ دماءُ المِحبرَةْ

كما أن شرفاً ترك إحدى قصائده مبتورة النهاية، يقول:[1]

ما عدتُ أدري غيرَ أني ساهرٌ   لا نُورَ في هذا الظلامِ أَراهُ
والجوُّ ساجٍ مُنصِتٌ وكأنما   يُصغي لِهَمْسِ الليلِ أوْ نَجْواهُ

فقد انتهى البيت الأخير بوصف، وكنا ننتظر ما سيحدث بعد ذلك، وقد مر[2] أن الشاعر ربما قصد ذلك ليوحي أن حالته التي يريد تصويرها ما زالت مستمرة، وفي النفس شيء من ذلك التسويغ.[3]

وكما تفرد شرف عن صاحبه بتلك الأساليب فقد انفرد بدر بأسلوب لم يرد في خواتيم شرف؛ حيث اختتم بدر مجموعة من قصائده بمعاني تتضمن رؤية أو حكمة، كقوله:[4]

مَنْ يَسْهَرِ الليلَ يَلْقَ الفَجْرَ بَاسِمَةً   أَنْوارُه وَالخُيُوطُ السُّمْرُ تَنْسَحِبُ
مَنْ يَبْذُرِ الخَيْرَ يَجْنِ الخَيْرَ عَاقبةً   وَاللَّهُ يَجزي الوَرَى جمْعاً بِمَا كَسِبوا

وقوله:[5]

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) في مبحث بناء القصيدة.

(٣) أخبرني الدكتور حسين أن هذا الأسلوب من الأساليب الحديثة في اختتام القصائد، ولذا أوردتُ ذلك التسويغ إقراراً بالأسلوب، وليس دفاعاً عن الشاعر.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠٢.

(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٣٨.

يا أُمَّةَ العُرْبِ وَالإسْلامِ أَفلحَ مَن   عَلَى طَرِيْقِ العُلى وَالَمجْدِ زَكّاها
كَفَى ضَياعاً وَتمْزِيْقاً لَوَحْدَتنا   لا يَبْتني المجدَ مَنْ لا يَمْلِكُ الجَاها

وقد تُصيب رؤيته، ولكنْ يخونه التعبير، كقوله:[1]

أَهْلي وَأَصْحَابُ عُمْري في مَوَدَّتِهِمْ   إنْ أَحْسَنوا أَوْ أَسَاؤوا حُبُّهُمْ دِيني
لا يَمْلِكُ المَرْءُ تَغْيِيراً لأَضْلعه   وَلا يَبِيْعُ الفَتَى عَيْناً بِمليونِ

هذا ما انفرد به، وله من غير ذلك خواتيم سيئة لا ترتقي إلى مستوى شعره، فمن ذلك الخواتيم المتكلفة، كقوله:[2]

...كَي لا نَعُوْدَ مَرَّةً وَنَحْتفِلْ
أَوْ نَتَبَادَلُ القُبَلْ
وَالجُرْحُ في أَعْماقِ قَلْبِ أُمِّنا لَمْ يَنْدَمِلْ

فظاهر أن بدراً لم يعتن بخاتمته من خلال تكلفه في تركيب سطرها الأخير؛ حيث توالت عليه أربعة مضافات أرهقت كاهل النغم.

ومن ذلك أن تبدو خاتمته مبتورة في غير وصف، كقوله في قصيدة (كأس العبير الإلهي) التي عارض بها قصيدة شوقي:[3]

لا بَعْدَها تَعَبٌ وَلا حَسدٌ وَكَيْـــ   ـــفَ يُصِيْبني حَسَدٌ وَأَنتَ الرَّاقي؟
لا بَعْدَها نَصَبٌ وَلا ظَمأٌ وَكَيْـــ   ـــفَ يَكُونُ بِي ظَمَأٌ وَأَنْتَ السَّاقي؟

(١) السابق، ص: ٨٨.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١١٥.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٣١.

فلو قَدَّم البيت الأخير وأَخَّرَ ما قبله لما اختلف المعنى، ولما اختلت الخاتمة، هذا إذا كان في البيتين ما يصلح أن يكون خاتمة.

ومن المآخذ على خواتيمه أن تجيء مبتذلة باردة، كقوله:[1]

مَنْ ذَا الذِّي قَدْ وَدَّعَكْ؟
قَدْ خَابَ يَوْماً مَنْ بِحُمْقٍ ضَيعَكْ
يا صَاحِبِي مَا أَرْوَعَكْ!

أو أن تجيء خطابية مباشِرة، كقوله بعد أن نَصَحَ وأطال:[2]

فَسَتَذْكُرُوْنَ مَقـــوْلَتِي وَأُفَوِّضُ الـــ ـــأَمْرَ العَظَيْمَ لِمَنْ تَصِيْرُ لَهْ الأُمورْ

إن شرفَ معنى البيت المستوحى من القرآن الكريم لا يُعفي الشاعر من سوء اختياره الموضع المناسب له، فلو جاء البيت في غير خاتمة لناسب الفكرة التي ساق إليها استيحاءه.

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٧٥.

(٢) السابق، ص: ١١٧.

هـ – في الصور الفنية :

شرف وبدر شاعرا مضمون بدءا، ومما أُسَلِّم به أن شعراء المضامين لا تقوم لهم قائمة في المقاييس النقدية الحديثة إلا إذا تكثفت معانيهم، ولا تكون المعاني مكثفة إلا إذا نَقَلَتْها التجربة الشعرية في هيئة صور، وذلك أن "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي".[1]

وعلى هذا الأساس فإن الشاعرين يتفقان في ثراء شعرهما بأنماط الصور، ومن تلك الصور ما هو بياني مُجَزَّأ، وشعوري متكامل، وفي تفاصيل أنماط صورهما يظهر التقارب والتفاضل.

ففي التشبيهات –التي زخر بها شعرهما– تتقارب مصادرهما التي استقيا منها صورهما الجزئية؛ فكلاهما صَوَّر تجاربه المختلفة، وبخاصة التجارب الغرامية التي صورا معظم جوانبها كما صورها الشعراء من قديم الأزل، فمن ذلك قول شرف:[2]

والحبُّ مثلُ شعاعِ الشمسِ ترسلُهُ ... للأرضِ ينسابُ في دَلٍّ وفي جِدِّ

وقوله:[3]

ما دارَ في خلدي ولا خَطَرَتْ ... أنَّ السهامَ بعينِها شُهْبُ

وانظر إلى قول بدر وقد كثَّف صوره، وحرصَ على إبرازها في أكثر من هيئة:[4]

حَبِيْبَتي وَسوفَ نحيا كَعَبِيْرِ الزَّهْـ ... ـرِ بِالزَّهْرِ تَوَارَى وَاتَّحَدْ
وَسَوْفَ يَرْقى حُبنا نحوَ السَّما ... ءِ نَجْمَتينِ تَخفِقانِ لِلأَبدْ

وقوله أيضا:[5]

(١) "النقد الأدبي الحديث" د. محمد غنيمي هلال، ص: ٤١٧.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ٢٤، العدد: ١٠، نيسان/ ١٩٩٥م، ص: ٢٣.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٤.

(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٠.

أَنْتِ مَا شَاعَ فِي ضَمِيْرِيَ نُوْرٌ   كُنْتِ نَبْعاً لَهُ وَكُنْتِ بَرِيْقَهْ
وَإذا مَا طَغَى الهَجِيْرُ وَزَادَتْ   قَسْوَةُ القَيْظِ وَاشْتَكَيْنا حَرِيْقَهْ
صِرْتِ رَوْضاً وَصِرْتِ ظِلاًّ وَزَهْراً   يَعْشَقُ القَلْبُ لَوْنَهَ وَرَحِيْقَهْ

وقوله:[1]

وَرْدِيةُ الخَدَّينِ إلاّ أَنها   في دَاخِلِي نَارٌ وَفِي أَحْشائي
تَقسُو عَلَيَّ فَأَسْتَزِيْدُ كَعاشِقٍ   مِنْ جَهْلِهِ لِلْحيةِ الرَّقطاءِ

فظاهر أنها صور متوارثة لا جديد فيها، ولا يعيب تجاربهما مثل ذلك، ما دامت تصدر عن معاناة حقيقية.

على أن لبدر محاولات ابتكارية متنوعة، غير منوطة بمعاناة خاصة، ولا هي رهن بموضوعات محددة، ومن ذلك قوله:[2]

كَأَنَّ ليَالِيْنا ظِماءٌ إلى الأَسى   وَيُرْوِي صَدَاها حُزْننا وَالَمدامِعُ

وقوله:[3]

إني سَأَبدَأُ دَوْرَةً أُخرَى كَمَا   فِي عَالَمِ الأَفلاكِ يَبْتَدِئُ القَمَرْ
سَأَعِيْشُ كَالفَجْرِ المنَوَّرِ غَابَ طُو   لَ اللَّيْلِ لَكِنْ عِنْدَ مَوْعِدِهِ حَضَرْ

أما شرف فقد ضاق نطاق ابتكاراته إلا على صور معاناته الخاصة، كقوله مستحضراً عاهته:[4]

---

(١) السابق، ص: ١٣٤.

(٢) السابق، ص: ٩٥.

(٣) السابق، ص: ٤٤.

(٤) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خطرت؟ وهل تفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟
الآنَ أجنحتي قد غالها شجنٌ ولا يُطالُ المَدَى من غيرِ رفّاتِ

وقوله:[1]

وَقُلْ مَا بَدَا لَكَ قَلْبِي تَخَدَّرْ
... وَسَاقايَ تحْتِي
حُطامٌ تَكَسَّرْ
وَكَفايَ جَنبِي
هَشِيْمٌ تَبَعْثَرْ

وفي الاستعارات يتفوق شرف على صاحبه، ولذلك دافع نفسي يتوارى خلف تعدد إيحاءات الصور الاستعارية، لأن من شأن الصور الاستعارية أن تكتسب صفاتها الخاصة التي يريدها الشاعر من العلاقة بين الفكرة والصورة،[2] وشرف شاعر عميق الفكرة، بعيد النظرة، يعنيه من صوره الإيحاء والجمال، موظفاً في ذلك الوسائط الإيحائية المختلفة؛ كالتشخيص، والتجسيم، والتجسيد، وتراسل الحواس، انظر مثلاً إلى قوله وقد شَخَّص الجماد في صورة كائن حي:[3]

النُّجومُ
التي بَعْثرتْها يَدَاك
تُسائلُ عنكَ
مساراتِكَ المُتعَبات

وقوله وقد جَسَّم الخطايا إنساناً باكيا:[4]

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٦.
(٢) يُنظر: "الصورة بين البلاغة والنقد" د. أحمد بسام ساعي، ص: ٨٥.
(٣) ديوان: مملكتان، ص: ٩٣.
(٤) مجلة الفيصل، العدد: ٢٣٠، شعبان/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠١.

يا سيدي مُذنبٌ بالبابِ يرتجِفُ   وفي يديهِ خطايا دمعُها يَكِفُ

وتأمل قوله حين قدم معنى الموت في هيئة وحش ذي أنياب:[1]

قيلَ ارْكُضْ
فعَدَوْتْ
حتَّى أسلَمَني العَدْوُ
لأنيابِ الموتْ

وانظر قوله عندما خالف بين الحواس، فراح ينبش في ذاكرته باحثاً عن روائح ذكرياته العطرة:[2]

أَنبشُ بالأظفارِ
فرائحتُكِ يا سيِّدتي
ما زالتْ في ذاكرتي

أما بدر فجُلُّ استعاراته لغوية ذات دلالات واضحة، ولا يعنيه من معظم استعاراته الذهنية غير التجسيد، ولذا تكررت دلالاته في شعره أكثر من الدلالات الذهنية الأخرى، كقوله:[3]

وَالمَوْتُ يَزْحَفُ في الدُّرُوبِ إلى القُلُوبِ الخافِقَةْ
والأَرْضُ فَاغِرَةُ الجِراحِ بِكلِّ رُكنٍ صَاعِقةْ

حيث جسَّد الموت دابةً زاحفة إلى القلوب النابضة بالمحبة لتقطع عليها طريقها، كما جَسَّد الجراح وحشاً فاغراً فاه لكل من اعترض طريقه.

---

(١) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٢٣.

(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٧.

(٣) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٤٧.

ومن ذلك قوله أيضا:[1]

أَتْرِعِي كَأْسِيَ بِالحُبِّ وَهَاتِي إِنَّنِي حَطَّمْتُ كَأْسَ الذِّكْرَياتِ
وَتعَالِي نُسْمِعِ الفَجْرَ أَغَارِيْـــ ـــدَ الْمُنَى فَالصَّمْتُ أَبْكَى أُمْسِيَاتِي
وَتَعَالِي أَقْرَأِ الأَحْلامَ –في عَيْـــ ـــنَيْكِ أَحْلامي– وَأَدْرِي سِرَّ ذَاتِي

فقد جعل للحب والفجر والصمت والأحلام أجسادا، كما نلحظ توارد الاستعارات اللغوية، في قوله: (كأس الذكريات– أغاريد المنى).

وتِباعاً لقلة الصور الاستعارية بمدلولها الذهني في شعر بدر قلَّت، أو انعدمت لديه الصور الرمزية بجميع مستوياتها.

ولأن التعبير البياني المجرد يَقْصُر أحياناً عن الإيحاء الشعوري المتكامل عَمَدَ شرف إلى الصور الرمزية، التي من شأنها أن تقدم غير المُحَسِّ في هيئة أشكال مُحَسَّة[2] قادرة على التعبير والتصوير معا، وذلك أن شرفاً عَلَّمَته معاناته أن يكون أكثر حذرا، وأن يكون تصريحه في حدود الأطر التي يتفق فيها مع الآخرين، وهذا ما لا يخشاه بدر لصراحته ووضوحه.

فكثيراً ما عُنف شرف ليأسه من عاهته التي ضجر منها كل الضجر، متناسياً حكمة الخالق –سبحانه–، ولكي يتقي التعنيف والملام سخر الرمز بمستواه الحي ليواري فيه أنينه الدائم، وأمله الضائع، انظر إلى قوله:[3]

عُصْفورٌ
يَفْترِشُ الأُفقَ
يُلَمْلِمُ تَحْتَ جَنَاحِيْهِ
حُبَيْباتِ الرِّيحِ
فَيا لِلهِ

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٢٩.

(٢) يُنظر: "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" د. علي عشري زايد، ص: ١١٠.

(٣) ديوان: مملكتان، ص: ٤٩.

جَناحَاه

وَسِعا كُلَّ الدُّنيا

... عُصفورٌ

تَنفَلِتُ الدُّنيا مِنْ عَينيهِ

فَما يَبغِي

هَذا المُتسَرْبلُ بالأَحلامِ

وَقَبضِ الرِّيحِ؟

جَناحاه

وخطاه

وما هذا المستوى الحي الذي وظف فيه رمزه الحائر إلا مستوى من مستويات ثلاثة[1] بث فيها تأملاته العميقة، ورؤاه القاتمة، يدفعه إلى ذلك حذر التصريح، وفي أحيان يغريه عمق الرمز إلى الإغراق في عوالمه، ناشداً الإبداع، وجمال الصورة.

وفي الصور المتنامية يتميز شرف عن صاحبه بطول نفسه في سرد مشاهدها، كما يتفوق عليه بكثرة مشاهده المتنامية، وتنوع إيحاءاتها، ولنتأمل قوله في هذا المشهد المتنامي ذي الإيحاء الرمزي:[2]

أَتَأَرْجَحُ بَيْنَ السَّيْفَيْنِ

قَوَاماً مُرْتجفا

يَقترِبُ السَّيْفُ الثالثُ مِن عَيْنيَّ...

أَمِيْلُ فَلا يَهتزُّ الظِّلُّ

وَأَهْبِطُ لا يَهْتزُّ

تَسَمَّرَ ظِلي فَوْقَ الحائط...

وَيرْتفعُ السيفُ وَيَهْوي

---

(١) مرت مفصلة في مبحث الصور الفنية.

(٢) ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢٦.

تَسْقُطُ رَأسي

تُصْبِحُ قعْباً بينَ الأَيدي

في ساحاتِ الفعلِ الماضي

يَضْحَكُ ظِلِّي

يَفْتَحُ نافذةً وَيَطِيرُ

فَأُبصِرُ جسْمي يَتأَرْجَحُ بينَ السَّيفَينِ

فَأَسْقُطُ زَفَرَاتٍ... في وَجْهِ الصَّمْت

لقد أَظْهَرَ شرف قدرة فنية استطاعت أن ترسم من عالم إيحائه مشهداً حقيقيّاً بكل أبعاده، أما بدر فكان يعنيه من مشاهده المتنامية تنوع الصور، وكثافة المعاني، ولم يكن يعنيه من الإيحاء غير دلالاته الظاهرة، يقول في قصيدة (القمر الذي سقط):(١)

صَاحِبُنا كَثَّفَ مِنْ جُهُوْدِهِ

وَأَحْكَمَ الشِّبَاكْ

فَشَدَّ خَيْطاً مُحْكَماً مِنَ الذَّهَبْ

وَمِثْلَهُ مُفَتَّلاً مِنَ الشَّبابْ

وَطَارَدَ القَمَرْ

فَجُمِّعَتْ مِنْ حَوْلِ وَجْهِهِ الصَّبُوحْ

غِلالَةٌ مِنَ السُّحُبْ

وَقَاوَمَ السُّقُوطْ

لِفَتْرَةٍ لَكِنهُ

غَيَّرَ مِنْ هَيْئَتِهِ

فَنَقَّلَ العُيُونْ

مِنْ وَجْهِهِ الصَّبُوحْ

لِبَطْنِهِ النَّحِيلْ

(١) ديوان لن يجف البحر، ص: ٣٩.

سَاعَتها
قَدْ نَسِيَ الْمُقَاوَمَةْ
وَانْكَبَّ في الشِّباكْ

يذكر بدر أن صاحباً له همَّ باصطياد القمر، فأعد لذلك عدته، وأَحكمَ للصيد شباكه، ومن هنا تبدأ رحلة الصيد التي صورها الشاعر.

وينطلق المشهد التصويري بحيلة مُحْكَمة تلائم الطريدة العظيمة؛ إذ إن شباك الصيد الْمُعَدَّة لاصطياد طرائد البرّ لا تلائم اصطياد القمر، وحينئذ نسج القانص أحد خيوط شبكته من الذهب، والآخر من عزيمة شبابه المتقدة التي من شأنها أن تزيد من مقاومته وصموده، ثم بدأ مطاردة القمر، وما إن اقترب منه حتى تجمعت حول عينيه سحب حالت بينه وبين طريدته، وفي تلك الغمرة بحث القانص عن حيلة يبعد بها السحب عن عينيه، فقرر أن ينقل عينيه إلى خصره؛ ليخلصها من عمائم السحب التي أعْمَته، وقبل أن يجني عاقبة تفكيره الغبي خانته عزيمة شبابه، وجَذَبه خيطه الذهبي إليه، فوقع أسيرَ حمقه في شبكته.

بعد هذا كله بقي أن أُشير إلى أن صور بدر جاءت أكثر تنوعا، أما شرف فجاءت صوره أكثر عمقا، كما اتسمت صور بدر بالتلاحق، حيث كان يستنزف في المعنى كل ما لديه من صور، مستعرضاً خيالاً رحبا، وقدرة تصويرية فائقة، وهو في ذلك كابن الرومي[1] الذي كان يستنزف في المعنى الواحد ما أمكنه من صور، وقد بدا ذلك واضحاً في نماذج بدر التشبيهية والاستعارية، إذ كان يستوفي فيها الصورتين والثلاث وأكثر،[2] في حين كانت نماذج شرف لا تكاد ترْبي على صورة واحدة.

(١) مرت ترجمته، ومن نماذج استنزافه الطاقة في التصوير أهاجيه الوصفية الساحرة، وتأمل –مثلاً– أبياته الشهيرة التي وصف فيها خبازاً ماهرا، ينظر: "ديوان ابن الرومي" تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م، ١١١٠/٣.

(٢) للاطلاع على المزيد من صوره المتتابعة والمتنوعة تُنظر قصيدة: حب في الستين، (الأبيات: السادس، والسابع، والثامن، والتاسع) ص: ٢، وقصيدة: لا تذبلي، (المقطع الأول) ص: ٩٩، وقصيدة: من مشاهد الرحلة، (الصفحة كاملة)، ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٥٧.

و – في الموسيقا :

من البدهي أن يتفاوت الشعراء في نسبة استعمالهم الأوزان، ويبقى التقارب النسبي ملمحاً يمكن القياس عليه في كثرة نظمهم على أوزان معينة، أو قلتها.

ومع ذلك فقد فاق بدر صاحبه في تنوع أوزانه؛ حيث نظم شعره العمودي والحر على أحد عشر وزنا، في حين لم ينظم شرف إلا على ثمانية أوزان، وأوزان شرف الثمانية لم يستقل بها عن صاحبه، بل نظم عليها بدر جميعاً مضيفاً إليها أوزاناً ثلاثة هي: الخفيف، والطويل، والسريع.

ونسبة اتفاقهما في الأوزان التي نظما عليها شعرهما العمودي –من حيث الكثرة أو القلة– تتفاوت بشكل نسبي، فالبحر البسيط هو المتصدر لدى شرف، يليه البحر الكامل، ثم الرمل والوافر،[1] في حين تصدر البحر الكامل لدى بدر، ثم الرمل، ثم البسيط، ثم الخفيف والرجز.[2]

---

(١) للاطلاع على إحصائية بحور قصائد شرف العمودية عد إلى مبحث الموسيقا.

(٢) في هذا الجدول إحصائية بعدد بحور قصائد بدر العمودية ونسبتها من مجموعها، وتستثنى من ذلك ثُنائيات ديوانه الثالث التي جاءت على البحر الخفيف.

	البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
١	الكامل	٢١	%٢٢,٨
٢	الرَّمل	٢٠	%٢١,٧
٣	البسيط	١٨	%١٩,٥
٤	الخفيف	١٠	%١٠,٩
٥	الرجز	١٠	%١٠,٩
٦	المجتثّ	٥	%٥,٤
٧	الطويل	٣	%٣,٣
٨	الوافر	٣	%٣,٣
٩	السريع	١	%١,١
١٠	المتدارَك	١	%١,١

أما أوزان الشعر الحر فقد أربى فيها شرف على صاحبه بوزنين، هما البحر الوافر، والبحر البسيط الذي نظم عليه شرف مقطوعة واحدة،[1] كما نظم شرف على بحور صاحبه كلها.[2]

وقد تقارب الشاعران في تتبع رخص الشعر الحر، شأنهما في ذلك شأن معظم الشعراء المعاصرين الذين سُوِّغت لهم تلك التجاوزات، ومن ذلك خروجهما عن تشكيلة السطر الشعري؛ حيث زادت بعض سطورهما الشعرية على أربع تشكيلات، كما وقعا في التدوير، و لم يلتزما في أضرب القصيدة بنمط موحَّد.

ولعل في تنوع أوزان بدر العمودية، وتفوقه على صاحبه في كثرتها ما يُشير إلى انصرافه الكبير إلى الشكل العمودي أكثر من انصرافه إلى الشكل الآخر الذي فاقه فيه شرف تنوعاً وإبداعا، وهذا يؤكد ما أشرت إليه سابقاً من أن بدراً لم ينظم على الشكل الجديد إلا مجاملة.

وكما نظم الشاعران قصائدهما على تلك الأوزان تامّة، فقد جاءت في أحيان أخرى مجزوءة، بيد أن عناية بدر بالأوزان المجزوءة فاقت عناية صاحبه بها؛ فقد نظم على مجزوء الكامل ثماني قصائد،[3] وأربع قصائد أخرى على مجزوء الرمل،[4] كما جاءت قصائده من الوافر مجزوءةً كلها،[5] في حين أن شرفاً نظم عليه تامّاً ومَجزوءا.

---

(١) للاطلاع على إحصائية بحور قصائد شرف الحرة عد إلى مبحث الموسيقا.

(٢) في هذا الجدول إحصائية بعدد بحور قصائد بدر الحرة ونسبتها من مجموعها:

	البحر	العدد	النسبة المئوية
١	الرجَز	٩	%٥٠
٢	المتدارَك	٤	%٢٢,٢
٣	الكامل	٢	١١,١
٤	المُتقارِب	٢	١١,١
٥	الرَّمل	١	٥,٦

(٣) يُنظر ديوانه: لن يجــف البحــر، ص: ٤٣، ص: ٨٣، ص: ٩٥، ص: ١٠٣، ص: ١٢٣، ص: ١٤٦، ص: ١٥٧، وديوانه: ألوان من الحب، ص: ١٧٢.

(٤) يُنظر ديوانه: لن يجف البحر، ص: ٥١، ص: ٥٣، ص: ١٠٥، ص: ١٥٣.

(٥) يُنظر السابق، ص: ٦٦، ص: ٨١، ص: ٩٣.

وبدر كثير الحفاوة بالأوزان المجزوءة، فقد نظم على مجزوء الرجز أربع قصائد،[1] وعلى مُخَلَّع البسيط قصيدتين،[2] وهذا ما لم نجده لدى شرف الذي زهد في الرجز، فلم ينظم عليه أي قصيدة عمودية، كما قَصُر نغمُه عن مُخَلَّع البسيط، فلم ينظم عليه إلا تاما.

وإن كان بدر تفوق على صاحبه في تنوع أوزان شعره العمودي، وفي عنايته بمجزوءاتها، فشرف امتاز هو الآخر بالحفاظ على قواعد العروض، فلم يقع في خلل ظاهر، ولم يفسد أنغام شعره بعلل قبيحة.

أما بدر فله تجاوزات في بعض بحوره، فمن ذلك خروجه من البحر الكامل إلى بحر الرجز، وذلك في قوله:[3]

أَرَفِيْقَتِي لا تُسْرِعِي وَاسْتَمْتِعِي ... يَا نَشْوَةَ الكَأْسِ الشَّهِيِّ المُتْرَعِ

... مَا زَالَ فِي قَلْبِي لِكَي أَحْتَضِنَ الـــ ... ـــكَوْن وَإِياكِ أُلوفُ الأَذْرُعِ

مَا زِلتُ أَدْعوكِ إلى نَبْعِ الهُدَى ... وَأَنتِ لي أَحْلى وَأَصْفى مَنبَعِ

فالبيت الأول من الكامل، وما بعده من الرجز، ولا يُلتمس للشاعر من عذر غير السهو، فليس من زحافات البحر الكامل ولا علله المعمول بها وغير المعمول ما يُحيل تفاعيل الكامل إلى مثل ما جاء في بيتيه، ولأنني أحسن الظن كثيراً بالشاعر وموسيقيته، وأربأ به عن الوقوع في الكسور أحلت ذلك الخلل إلى سهو دفع به للخروج إلى ألصق الأوزان بالبحر الكامل.

كما كرر مثل ذلك الخروج في بحر الرمل، إذ يقول:[4]

كَمْ حَبِيْبٍ بَاتَ يَرْعَى حِبهُ ... آهِ كَمْ قَاسَيْتُ مِنْ حُبي السَّقَمْ

آهِ مِنْ عِطرٍ وَمِنْ صَدْرٍ وَمِنْ ... شَعْرٍ وَمِنْ ثَغْرٍ شَهِيٍّ يُلتهَمْ

---

(١) يُنظر السابق، ص: ٣٢، ص: ٤٦، ص: ٦٨، وديوانه: ألوان من الحب، ص: ٥٣.

(٢) يُنظر السابق، ص: ٧٠، وديوانه: ألوان من الحب، ص: ٢٦.

(٣) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٩.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٤٢.

فقد خرج إلى بحر الرجز في عجز بيته الثاني، وإن قيل: إن البيت مدور، وسبب العجز الأول (شَعْـ /٥) مكانه العروض لتصير تفعيلته: (فاعلاتن) فلن يخلو البيت من اضطراب، لأن أعاريض القصيدة كلها جاءت كعروض البيت الأول (فاعلن).

ومن هناته في بحر الرمل أن يُشبع حركة ضمير الوصل من غير الهاء مدّا، وذلك في قوله:[1]

أَيها السَّارِي عَلَى مَتنِ السَّحابِ   حَفِظَ اللهُ سُـــرَاكـــا وَرَعاكا

على أن في البيت مأخذا آخر في عروضه؛ حيث أتم تفعيلته و لم تكن كذلك في بقية الأبيات، وهو مع ذلك لم يتمها بما يصلح به إتمام الأعاريض في مثل هذا البحر.

ويخطئ كثيراً في البحر البسيط، وذلك حين يُحيل (مستفعلن) الثانية إلى (مُتفاعلن)، ومن ذلك قوله:[2]

شَيدْتَ مَصْنعَ مَجْدٍ لِلبِلادِ وَهَـــلْ   مَنْ شَيَّد المجدَ يَا وَطَنِي كَمَنْ لَعِبُو؟

وقوله:[3]

أَحْبَبْتها فَوْقَ وَصْفِ الوَاصِفِيْنَ لَهَا   وَفَوْقَ مَا قَدْ يُقالُ وَكُلِّ ما قِيْلا

وفي البحر الخفيف اختل الوزن مرة واحدة، وذلك في قوله:[4]

وَالعَيِيُّ الغبيُّ صَارَ إماماً   لِلبَيْتِ المجنحِ الكَلِماتِ

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٧٠.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٠١.

(٣) ديوان: ألون من الحب، ص: ٨٧.

(٤) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ٣٧.

حيث جاءت التفعيلة ناقصة (فالاتن– /٥/٥/٥)، ولا أستبعد أن الناسخ أو مُمْليه استحلى لفظة (للبيت)، وقد كانت (للبُيبت، أو للقصيد)، فكم طالعْنا لأولئك من خوارق.

ويُوَرِّط بدر نفسه إذا نظم على وزن لا يستوحي إيقاعه بأذنه، بقدر ما يستوحيه عروضاً وتقطيعا، فيقع حينئذ في إشكالات فادحة، كقوله من مُخَلَّع البسيط:[1]

يَهِيْمُ بَيْنَ السُّطُورِ قَلبي	وَتسبقُ القَلْبَ فِيْهِ عَيْنُ
لَكِنني بَعْدَ لأْيٍ	أَعوْدُ وَالقَلبُ فِيهِ حزْنُ
بَحَثتُ تِهْتُ دُختُ حَتى	أَكَادَ مِنْ حَيرَتي أُجنُّ

إن وزن مخلع البسيط: (مستفعلن فاعلن فعولن– /٥/٥//٥–/٥//٥–//٥/٥)، ولا يدخله من الزحافات غير الخبن الذي تصير فيه (مستفعلن) إلى (متفعلن)، فإذا افترض أن صدر البيت الثاني سَقَط منه ما أَخَلَّ بوزنه، وأن أصله: (لَكِنَّني صِرْتُ بَعْدَ لأْيٍ) فما الذي أَخَلَّ بصدر البيت الثالث وعلته في الزيادة؟! فهل قرأه أو سمعه الناسخ خطأً وقد كان أصله: (بَحَثتُ تِيْهاً[2] وَدُخْتُ حَتى)؟[3]

وبقي أن أُشير إلى أن بدراً استعذب تدوير الأبيات العمودية، وبالغ فيه وتكلَّف، حتى دوَّر بعض أبيات الأبحر التي يثقل فيها التدوير؛ كالكامل،[4] والرجز،[5] والبسيط.[6]

وفي القوافي يلتقي الشاعران في نسبة استخدامهما الحروف الشائعة رويّاً لقصائدهما، فالنون هو حرف الروي المتصدر في قصائدهما المتحدة القافية، يليه حرف الراء، ثم الدال.[7]

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٢٧.

(٢) من التيه وهو الضياع.

(٣) اجتهادي في التسويغ نابع من ثقتي في موسيقية الشاعر الذي أهمل مراجعة دواوينه كما يجب بعد طباعتها.

(٤) تُنظر قصيدته: (لا تسرعي) في ديوان: ألوان من الحب، ص: ١١٨.

(٥) تُنظر قصيدته: (هل كان الجسد) في ديوان ألوان من الحب، ص: ١٣.

(٦) تُنظر قصيدته: (هل تاه الخطو؟) في ديوان: ألوان من الحب، ص: ٣٢.

(٧) للاطلاع على إحصائية قوافي قصائد شرف المتحدة القافية ومقطوعاته متعددة القوافي يُنظر مبحث الموسيقا.

أما في مقطوعاهما متعددة القوافي فيتصدر حرف النون لدى شرف، وحرف الراء بنسبة كبيرة في مقاطع بدر تلك، كما تتكرر صدارة الراء في ثنائيّات ديوانه الثالث.(1)

فملاحظ أن تلك الحروف التي بنيا عليها قصائدهما ومقطعاهما من الحروف كثيرة الاستعمال شعريا، ويبقى أن بدراً امتاز على صاحبه بتنوع قوافيه، واستقصائه لمعظمها؛

---

(١) في هذا الجدول إحصائية بعدد حروف روي قصائد بدر المتحدة القافية، ومقاطعه متعددة القوافي، وثنائيات ديوانه الثالث، ونسبتها من مجموعها:

	حرف الرَّوِيّ	القصائد مُتَّحِدَة القافية		المقاطع مُتَعَدِّدَة القوافي		الثنائيات	
		العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
١	الهمزة	١	١,٦%	٦	٣,٦%	٤	٣,٩%
٢	الباء	٣	٤,٨%	١٣	٧,٩%	٨	٧,٧%
٣	التاء	١	١,٦%	٧	٤,٢%	٩	٨,٧%
٤	الحاء	—	—	٥	٣,١%	١	١%
٥	الدال	٩	١٤,٥%	١١	٦,٧%	٧	٦,٨%
٦	الذال	—	—	—	—	١	١%
٧	الراء	١٠	١٦,١%	٣٤	٢٠,٦%	١٦	١٥,٥%
٨	الزاي	—	—	—	—	١	١%
٩	السين	١	١,٦%	٥	٣,١%	٣	٢,٩%
١٠	الشين	—	—	١	٠,٦%	١	١%
١١	الصاد	—	—	—	—	١	١%
١٢	الطاء	—	—	—	—	٢	١,٩%
١٣	العين	٣	٤,٨%	٤	٢,٤%	٣	٢,٩%
١٤	الفاء	—	—	١	٠,٦%	٤	٣,٩%
١٥	القاف	٤	٦,٥%	٧	٤,٢%	٧	٦,٨%
١٦	الكاف	٣	٤,٨%	٥	٣,١%	٢	١,٩%
١٧	اللام	٦	٩,٧%	٢٠	١٢,١%	١٤	١٣,٦%
١٨	الميم	٦	٩,٧%	١٧	١٠,٣%	٧	٦,٨%
١٩	النون	١٣	٢١%	٢٠	١٢,١%	١١	١٠,٧%
٢٠	الهاء	٢	٣,٣%	٣	١,٨%	١	١%
٢١	الياء	—	—	٦	٣,٦%	—	—

حيث استعمل الحروف الهجائية عدا سبعة أحرف هي: (الثاء، والجيم، والخاء، والضاد، والظاء، والغين، والواو)؛ إذ إن أكثرها من الحروف النادّة في الاستعمال الشعري، أما شرف فقد اقتصرت قوافيه على خمسة عشر حرفا.

وإذ نظرنا إلى قوافيهما النافرة أو قليلة الاستعمال شعرياً وجدناها حرفين لدى شرف، هما: (الحاء، والضاد)، وستة لدى بدر، هي: (الحاء، والذال، والزاي، والشين، والصاد، والطاء)، على أن بدراً وُفق غاية التوفيق في دمج حروفه تلك مع قوافٍ مناسبة، بحيث لم يَبْدُ حرف الروي نشازاً بين حروف القافية الأخرى، ولذلك أسباب تعود إلى عناية بدر باختيار ألفاظ قوافيه، كما أنه لا يستنزف طاقته بالإطالة، فكثيراً ما جاءت حروفه تلك في ثُنائياته، وبعض مقطوعاته القصيرة.

انظر مثلاً إلى حرف الحاء الذي اشترك الشاعران في تقفية شعرهما به، يقول شرف ضمن قصيدة عِدَّهَا سبعة عشر بيتا:[1]

إني أتيتكَ لا زادٌ سوَى ألمي ... وفوقَ كفِّي ذنوبٌ هزَّها البَرْحُ

الخزيُ أضمرَني والذنبُ أثقلني ... والرأسُ مِن خزيِهِ قد ضمَّهُ الكَشحُ[2]

أكانَ مُتكأي للهوِ أَهُما ... كالسُّحْبِ في الصيفِ لا ظلٌّ ولا بُوْحُ؟[3]

إنك لتجد ألفاظ القافية مستثقلة غريبة في سياقها، وما ذلك إلا لأن الشاعر ضيق على نفسه بهذا الروي مع تركيبته تلك، هذا على رِدْفه قافية بيته الأخير بالواو، ولم يكن مردوفاً في البيتين اللذين قبله، وهذا عيب يُعْرَف ب: سناد الرِّدْف.[4]

وفي المقابل انظر إلى هذا الحرف وقد تفنَّن بدر في تراكيب قافيته مرة بعد أُخرى، يقول:[5]

ليسَ عُمْري يا نَديْمي مَا يَرُوْحُ ... مِنْ لَياليَّ وَفي قَلْبي جُرُوْحُ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) الكشح: ما بين الخاصِرة إلى الضلع الخَلْف، "القاموس المحيط" ص: ٣٠٥.

(٣) البوح: جمع باحة، وهي الفناء، وهذا أنسب معانيها في سياقها، "لسان العرب" ٤١٦/٢.

(٤) يُنظر: "أهدى سبيل إلى علمَي الخليل" محمود مصطفى، ص: ١٩٢.

(٥) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٧٥.

إنما اليومُ الذي أَلثمُ فِيْهِ ثَغْرَ دُنْيايَ فَذا عُمْري الصَّحِيْحُ

***

أَيها البُلْبلُ غَنِّ الزَّهْرَ وَامْرَحْ إنما جِئتَ لِكَي تَفْرَحَ فَافْرَحْ
هَذِهِ الأَضْواءُ تَدْعوكَ لِتشْدُو إنهُ عُرْسٌ لِبرْعوْمٍ تَفَتحْ

ويقول:(1)

هَيْكَلِي إنْ ذَابَ في الوَجْدِ وَراحا كَانَ دَمْعِيْ لِيَ سُلواناً وَراحا
وَدُموعُ العَاشِقِ الوَلهانِ قَدْ تُلـــ ـــهِيْهِ لَكِنْ قَلما تَشْفي الجِراحا

إن تركيبة حرف الروي مع القوافي المناسبة قد تنسينا أن حرف الحاء من الحروف قليلة الاستعمال شعريا، كما أن اقتصار الشاعر معها على البيتين والثلاثة ونحوها يجنبه الوقوع في محاذير الألفاظ الغريبة.

وفي غير تلك القوافي حرص الشاعران على تنغيم حروف الروي بالمدود التي تسبقها، وهي ظاهرة محسة بوضوح في معظم شعر شرف، وكثير من أشعار بدر، فمن ذلك قول الأول وقد جعل الواو ردفاً للروي:(2)

سيغيبُ منفرداً وتُطوَى صفحةٌ وعلى الجبينِ من الجراحِ ندوبُ
لكنْ سيبقى في الجوانحِ شادياً يهدي الأحبةَ لحنُهُ المَسكوبُ

وقوله فيما رِدْفه ياء:(3)

أيها المسكينُ مهلاً لا يُعذِّبكَ المصيرْ
لا تقُلْ كيفَ ولا تسألْ إلى أينَ المسيرْ

---

(1) السابق، ص: ٨٦.

(2) مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر"، ص: ٣٢.

(3) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣١.

وقوله أيضاً فيما رِدْفه ألف:[1]

كُلُّ شيءٍ يا حبيبي هاهُنا يحكي هوانا
دَرْبنا الهَادي وأَحلاماً وهبناها صِبانا

ومن ذلك قول بدر رادفاً قوافيه بالألف والواو:[2]

يَا رَبِيعاً مَلأَ القَلبَ شِتاءَ أَنا لا   يَا صَباحاً بَاتَ في عَيْني مَساءَ
كُنتُ وَلا كُنتَ رَبِيعي   لَيتني كُنتُ وَإِياكَ هَباءَ

***

يَا رَبِيْعي لِمَ لا أَجْني وُرُودِي   مِثْلَ غَيْرِي لأَرَى مَعْنى وُجُودِي؟
أَأَنا جِئتُ مِنَ الطِّيْنِ وَغَيْري   مِنْ شُعاعِ الشَّمْسِ أَوْ مَعْنَى الخُلودِ؟

وقوله فيما ردفه ياء:[3]

وَالَّذي ضَاقَ صَدْرُهُ بخَطِيْرِ السْـــ   ـــسرِّ لَيْلاً فَساقهُ لِصَدِيقِ
فَرَماهُ الصَّدِيْقُ في الصُّبْحِ عَمْداً   مُسْترِيحاً عَلَى يَمِيْنِ الطرِيقِ

ومن ناحية الأشكال الشعرية المستحدثة المتعددة القوافي فاق بدر صاحبه في مجموع قصائده منها؛ حيث نظم عليها ستاً وعشرين قصيدة، في حين كانت سبع قصائد لدى شرف.

وقد مر[4] أن شرفاً التزم بضوابطها وأنظمتها إلا في قصيدة واحدة كانت مقاطعها مخمسة الأبيات، عدا مقطع واحد جاء في سبعة أبيات.[5]

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٧٢.

(٣) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ٥٦.

(٤) يُنظر مبحث الموسيقا من الفصل الثاني.

(٥) يُنظر القسم الأول من قصيدته: (طفلي والسؤال) في ديوان: العروس الشاردة، ص: ٣٨.

أما بدر فلم يلتزم بنظام مُوَحَّد في كثير من قصائده تلك،[1] كما خرج بدر دون صاحبه في كثير منها عن مفهومي الشكل المُرَبع والمُخَمَّس، فجاءت بعض قصائده من مقاطع مطوَّلة، غير منتظمة في عدد.[2]

وتبلغ حفاوة الشاعرين بالقافية حين يلتزمانها في بعض الأحيان في الشعر الحر، على أن التزام شرف بقوافي الشكل الجديد يفوق التزام صاحبه بمسافات؛ إذ تبلغ عناية شرف بالقوافي حدّاً نستطيع معه أن نحيل المقطوعة بأكملها إلى أبيات عمودية،[3] وفي أحيان أخرى يتحقق ذلك بعد فرز بعض المقاطع والأسطر لتصبح أبياتاً عمودية، ومن ذلك قوله:[4]

إذا ما سرتِ عندَ النيـــ *** ـــلِ في إشراقةِ الفجرِ
وأسمعَكِ النسيمُ العذْ *** بُ أنغاماً من الطهْرِ
... فبُوحي ليسَ غيرُ الحبْـــ *** ـــبِ والأشواقِ في صدري
... ومنكِ تفيضُ أنواري *** وأدركُ مَوْكِبَ السِّحْرِ

وتبرز عناية شرف بالقافية في مقاطع أخرى وقد جمع فيها أكثر من قافية، كقوله:[5]

هَذا العَصْر
رَجَمَ الصدقَ بداخلِ فَجْوَةْ
بالأَحجَارْ
دَفَنَ الصدقَ بداخلِ هُوَّةْ

---

(١) يُنظر مثلاً قصيدة (حيرة) ص: ٧٨، وقصيدة (حبي) ص: ٨٦، وقصيدة (ابنة الشهيد) ص: ١٥٧ في ديوانه الأول، ويُنظر في ديوانه الثاني إلى قصيدة (إلى لا على) ص: ٤٢، وقصيدة (حبيبي المريض) ص: ١٠٣.

(٢) يُنظر مثلاً قصيدة (بعض الرفاق) في ديوانه: لن يجف البحر، ص: ١١٠؛ حيث جاء مقطعها الأول من ثمانية أبيات، ومقطعها الثاني من عشرة أبيات.

(٣) يُنظر مقطوعته (لا تصدق) في ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٠، وكذلك مقطوعته (أغنية) في المجلة العربية، ربيع الأول/ ١٤١٣هـ، ص: ٩٥، حيث كُتبتا على طريقة الشكل الحر، وهما صالحتان للشكل العمودي دون أي تصرف فيهما، على أن بعض الشعراء قد يَعْمَدون إلى كتابة الأبيات العمودية في قالب الشكل الجديد لتكثير صفحات دواوينهم، أو لمجاراة أنصار الشكلين.

(٤) ديوان: العروس الشاردة، ص: ١٤.

(٥) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٢٤.

تحتَ قَرَارْ

ويبقى أن شرفاً حاد عن نهجه هذا في قصائد معدودة تباعدت قوافيها، بل ربما انعدمت في بعض المقاطع.

وإن كانت تجربة شرف مع قوافي شعره الحر مرت بمرحلتين فإن بدراً نهج بالقوافي منهجاً وسطاً لم يَحِد عنه في معظم قصائده الحرة البالغ عددها ثماني عشرة قصيدة، فمن ذلك قوله:(١)

أَنْتَ اللَّصِيقْ
أَنْتَ الرَّفِيْقُ عَلَى الطَّرِيقْ
مُنْذُ انبثاق النورِ
فِي فَجْرِ الشُّرُوقْ
وَتَقُولُ لِي عِنْدَ الضُّحَى:
خُذْنِي مَعَكْ!
مَنْ ذَا الذِّي قَدْ وَدَّعَكْ؟
قَدْ خَابَ يَوْماً مَنْ بِحُمْقٍ ضَيعَكْ

ومع عناية الشاعرين بقوافيهما وقعا في بعض عيوبها، فمن ذلك وقوعهما في سناد التأسيس، كقول شرف:(٢)

مَن لي إذا أنكرتَني وطردتَني	عن عرشِ حبكَ والقلوبُ مُجَمَّعَةْ
يا ربِّ لا أبغي سِواكَ وإنني	أدعوكَ مُبْتهلاً وروحي طامِعَةْ

ووقوع قوافي شرف في هذا العيب محدود جِدّاً إذا قورن بكثرته لدى بدر، بل إن القوافي المؤسسة وغير المؤسسة في القصيدة الواحدة تتقارب في المقدار، فلا يُدرَى أيهما

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٧٥.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

الطارئ على القصيدة، وهذا يدل أن بدراً يُسيغ هذا العيب، وربما لم يَدُرْ في خَلَده أَصْلاً أنه عيب، فمن ذلك قوله:[1]

سَلامٌ عَلَى دَمْعِي وَقَلبِي المُسَهَّدِ | يُقبلُ آثارَ الخُطَى مِنْ مُحَمدِ
سَلامٌ عَلى الدَّرْبِ الذي عَانَقَ السَّنا | وَخبأه في الغَارِ عَنْ كُلِّ رَاصِدِ

وقوله:[2]

وَرَسَمْتَ لي دُنيا النَّجاحِ فَخُضْتُها | وَنَشَأْتُ تِلْمِيْذاً لِخَيرِ مُعَلمِ
فَإذا عَلَوْتُ فَفي سَمائكَ مَنزلي | وَإذا ذُكِرْتُ فَأَنْتَ سِفرُ مَعالمي

ومن عيوب القافية التي وقعا فيها سناد التوجيه، ومنه قول شرف:[3]

فطفلٌ يُنادي ويَسعَى طروباً | يُداعِبُ أحلَى أَماني العُمُرْ
يُغني ويجهلُ معنى الشقاءِ | ويكسو الليالي ضياءَ القَمَرْ
قضى العمرَ يرعَى طُيوفَ الأماني | ويَحنو على البائسِ المُفْتَقِرْ

وقول بدر:[4]

وَا حَسْرَتا فَلَمْ يَعُدْ نَهْرُ الحَنا | نِ دَافِقاً في جَنتينا لمْ يَعُدْ
وَلَمْ نَعُدْ نَرْشفُ مِنْ مِياهِهِ | كَطائرَينِ مُغْرَمينِ بالزَّبدْ
وَلم نَعُدْ نَخطر في شُطْآنهِ | وَفَوْقَ مَوْجهِ اللعُوبِ نَبْترِدْ

---

(١) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٥٢.

(٢) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٤٣.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٤) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٣.

أما (الإيطاء) فقد وقع فيه شرف مرتين، وهو ما لم يقع فيه بدر مطلقا،[1] كما اجتنب بدر (الإصراف) الذي وقع فيه شرف مرة واحدة، أما (التضمين) فقد زخر به شعر بدر، ولم يرد في شعر شرف غير مرات معدودة.

وللشاعرين أيضاً اهتمام بموسيقاهما الداخلية، ولو لم يكن لهما من ذلك إلا الحفاظ على جوِّ القصيدة العام، والابتعاد به عما يُعَكره، لأن هناك من يرى أن موسيقا القصيدة الداخلية ليست إلا إيقاعات خفيَّة تنشأ من تلاؤم الألفاظ والحروف.[2]

ولعل تحريهما للمدود، وتوخيهما للحروف سهلة المخارج أول المداخل إلى موسيقا شعرهما الداخلية، وقد كانت عناية شرف بهذا الجانب تفوق عناية صاحبه الذي لم يأل هو الآخر جهداً لتحقيق ذلك التناغم، ومن ذلك قول شرف:[3]

أما آنَ يا قلبُ أن تستريحَ وأنْ تستقرَّ علَى مرفأِ؟
طواكَ الورَى مُذْ طويتَ الشبابَ وحنَّ الفؤادُ إلى ملجأِ
توالتْ عليكَ خطوبُ الحياةِ وسارتْ خُطاكَ إلى الأسوأِ
فيا قلبُ ودِّعْ بقايا الرجاءِ وودِّعْ حياتَكَ أَوْ فارجئِ

ولبدر قصائد كثيرة نلمح فيها ذلك الجانب، كقوله:[4]

يا حَيَاتِي نَحْنُ أَزْهارٌ وَعُمْرُ الزْ زَهْرِ أَيامٌ وَيَذْوي[5] يا حَيَاتِي
وَالأَمَانِي حَوْلَنا تَسْبَحُ فِي بَحـــ ـــرٍ مِنَ الحُبِّ نَدِيِّ النَسَماتِ
فَتَعَالِي نُسْمِعِ الأَمْوَاجَ يَا رُوْ حِيَ أَحْلى وَأَرَقَّ الأُغْنياتِ
وَتَعَالِي نُسْمِعِ الفَجْرَ أَغَارِيـــ ـــدَ المُنَى فَالصَّمْتُ أَبْكَى أُمْسِياتِي

---

(١) هذا إذا أخذنا بقول من يرى أن لفظ القافية إذا تكرر قبل سبعة أبيات مع شيء من التغيير لا يعَدُّ إيطاء.

(٢) يُنظر: "في النقد الأدبي" د. شوقي ضيف، ص: ٩٧.

(٣) ديوان: قراءة في صحيفة يومية، ص: ٦٥.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٢٩.

(٥) يجوز فيها: يَذْوِي ويَذْوَى، "القاموس المحيط" ص: ١٦٥٨.

فمن الملاحظ تعاقب المدود على ألفاظ المقطعين، كما يُلحظ أيضاً اختيار الشاعرين المُوفق لعَذْب الحروف.

ويُعنى شرف دون صاحبه بتكرار حروف لها دلالاتها النفسية، كتكراره حرف السين في قوله:[1]

ونسمو فوقَ ما يسمو ونسري	سناً وعلى مدارجهِ نَلفُّ
ونسبقُ في الرضى طيراً طليقاً	نحلقُ في مداهُ ولا نُسفُّ
ونبني بالمُنى بيتاً ظليلاً	فما لليأسِ في الرمضاءِ سَقْفُ
فكوني في المدى لحناً وذكرى	وأنفاساً لها الأنسامُ تَهْفو

وإذ وجدنا هذا النوع من التكرار ذي الإيقاع الهامس في شعر شرف فلدى بدر تكرار من نوع آخر يقتضيه المقام، كتكراره حرف الحاء في امتداحه المصطفَى —صلى اللّه عليه وسلم—:[2]

في مَدْحِ مَنْ مَدْحُهُ مَدْحٌ لِمَادِحِهِ	وَمَنْ بِهِ تَشْرُفُ الأَخْلاقُ وَالقِيَمُ

فالحاء فيها من الفخامة ما يناسب مقام المديح، وقد يُظن في ذلك التوالي شيء من الثقل، ولا أظنه كذلك، لأن تواليه جاء مَنَظماً في نسق غير متنافر.

وإيماناً منهما بأثر الإيقاع الداخلي في الشعر حَرَصا أيضاً على المُحَسِّنات البلاغية التي من شأنها أن تمنح القصيدة إيقاعاً ظاهرا، وقد كانت عناية بدر بهذا الجانب تفوق عناية صاحبه الذي عني أكثر منه بالإيقاع العام.

ومن أبرز ما يطالعنا في شعرهما من تلك المحسنات الطباق، يقول شرف:[3]

أُضيءُ حياتها حُباً	وتطفئُ ضوءَ مِشكاتي

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٥٧.

(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

ويقول بدر:[1]

فالخَيْرُ وَالشَّرُّ كِلْمَةْ وَالعَدْلُ وَالظُّلْمُ كِلْمَةْ

والجناس مُحَسِّن لفظي عذب إذا لَمْ يتكلف الشاعر المزاوجة بين لفظَيْه، وهذا المُحَسِّن لم يتكلف فيه شرف، وأَحْسَب أن تجنيساته جاءت عفو الخاطر، ولذا لم تجئ إلا ناقصة، كقوله مجانساً بين (قيثاري وإيثاري):[2]

فارحمْ فديتُكَ ما في الصدرِ من ألمٍ يجتزُّ لحنيَ إما باحَ قِيثاري
صدٌّ هواكَ وآلامٌ مُبرِّحَةٌ تُدمي فؤادي وتُشقيني بإيثاري

وقوله وقد جانس بين (هَاجَر والمُهَاجِر):[3]

مُدِّي لِهاجَرَ
خَارِطَاتِ الوَجْدِ
حَتى يَرْجِعَ الصَّوْتُ المُهاجرْ

أما بدر فكان يستعذب التجنيس، ويتوخَّى جيد ألفاظه، وقد جاء تاماً في مواضع كثيرة من شعره، منها قوله في زوجته:[4]

ثَلاثونَ عَاماً وَمَا زِلْتُ طِفْلا
يَعِيْشُ عَلَى لَمْسَةِ الأُمِّ فِيْكِ
وَيَحْيا عَلَى شَهْدِ فِيْكِ

وقوله هازئاً بمن هزئ به حين قوْعد:[5]

(١) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٢١.
(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١٠، يناير/١٩٨٩م، ص: ٢١.
(٣) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.
(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ١٦٠.
(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٤٢.

مَصَّ الصِّحابُ شِفاهَهُمْ أَسَفاً وَقَا ... لُوا لي: عَزاءً قَدْ خَرَجْتَ عَلَى المَعَاشِ
فَعَذَرْتُهُمْ وَبَسَمْتُ مِنْ قَلْبي وَقُلْـ ... ـتُ بِفَرْحَةٍ كُبرَى: خَرَجْتُ إلى المَعَاشِ

على أنك قد تستشعر في بعض تجنيساته شيئاً من التكلف جَرّاء الاستعداد المُسْبَق، كقوله:[1]

والذي ضَيَّعَ السِّنينَ حَرِيْصاً ... وَاجِفَ القَلْبِ خَوْفَ مَوْتِ الفُجاءَةْ
كُلُّ فعْلٍ لَهُ بِأَلفِ حِسابٍ ... أَبْعَدَ المَوْتَ أَلفَ مِيْلٍ فَجَاءَهْ

من الواضح لي أن بدراً لم يَبنِ قافيته الأولى إلا وفي ذهنه قافية البيت الثاني، فأعَدَّ لها وأَعَدّ، حتى إذ بلغ عجز بيته الثاني أَخفق مسعاه.

وردُّ العجز على الصدر مُحَسِّن آخر استحسنه بدر، إذ وَرد في شعره أكثر من وروده في شعر شرف، على أن قليل شرف جاء أعذب من كثير بدر، وانظر إلى قول شرف:[2]

أَضحَى صريعَ الحبِّ في زمنٍ ... ما عادَ يُصلحُ قلبَهُ الـــحبُّ

وقوله:[3]

قد عاشَ عُمْراً شريداً.. لا يَرَى أملاً ... إلا وَحَطَّـــمَتِ الأيـــامُ ما أَمَـــلا

وتأمل هذه الطريقة في قول بدر:[4]

وَعَلِلْيْهِ منْ بعِيدٍ ... بِالأَمانـــي عَللي

وقوله:[5]

---

(١) ديوان: ابتسامات باكية، ص: ٦٣.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٣) السابق.

(٤) ديوان: لن يجف البحر، ص: ٤٦.

(٥) ديوان: ألوان من الحب، ص: ١٣.

وَا حَسْرَتا فَلَمْ يَعُدْ نَهْرُ الحَنا | نِ دَافِقاً فـــي جَنتينا لَمْ يَعُدْ

إنك لا تجد في البيتين إلا نوعاً من التكرار المجرَّد من معنى مفيد، بحيث لو استغني عنه لما ضَرَّ المعنى شيئا، بخلاف شرف الذي أضاف بهذا اللون البديعي إلى بيتيه إيقاعاً ومعنى.

والترصيع نوع آخر من المحسنات التي نالت نزراً يسيراً من عنايتهما، ومن ذلك قوله شرف:(١)

الوجدُ يوقِظُهُ والحُبُّ يُلهِمُهُ | والنورُ يَغمُرُهُ والكفُّ يرتجِفُ

وقول بدر:(٢)

وَانْفضَّ سَامِـــرُهُ وَانْقَضَّ عَامِـــرُهُ | لَمْ يَبْقَ إلاَّ اسْمُهُ والجِسْمُ مَهْدُودُ

ومهما يكن فإن الموسيقا الداخلية لدى شرف وصاحبه تَنُمُّ عن حس مرهف نابع من إحساسهما بأهمية الإيقاع، وعميق أثره.

وهما قبل ذلك يمتلكان قدرة موسيقية متنوعة، استطاعت أن تنفذ بهما إلى آفاق الإيقاع وأعماقه، لينتقيا أثناء ذلك أشهر الأوزان، وأسير القوافي، مما يلائم تجاربهما الشعورية المختلفة.

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) ديوان: ألوان من الحب، ص: ٨١.

ثانيا : التقييم

١- مكانة الشاعر بين شعراء عصره :

الإحاطة بشعراء الجيل، ثم استكناه مستوياتهم الفنية طريقان أَوَّلان للوصول إلى مكانة شاعر ما بين أعداد الشعراء الغفيرة، وفئاتهم المختلفة، وقد يصل الجيل القادم إلى الحكم الأمثل، وذلك بعد أن تتلاشى دواعي المجاملة، وتنطفئ جذوة التحزبات، وتخمد زوابع الإعلام، لِيَتمَخض القادم عن خلاصة سابقه، فيذهب الزَّبد، ويبقى ما ينفع الناس.

وعبداللَّه شرف واحد من أولئك الذين خُصُّوا بدراسات نقدية وفيرة، وقد أُتيح لي منها ما يُرْبي على ثلاثين دراسة؛ بعضها مفرق في كتب، وبعضها مستقل في بحوث ومقالات ونشرات.

وليس غريباً أن تظهر في ذلك الكم بعض الدراسات الهزيلة القائمة على المجاملة، ومراعاة العلاقات الخاصة، ولذا فإنني سأنتقي من تلك الدراسات ما أظنه قريباً إلى الموضوعية والحياد.

ولعل الدكتور حلمي القاعود[1] أحد أولئك الذين أَنصفوا الشاعر، وأعطوه مكانة لائقة به؛ ففي كتابه (الورد والهالوك) الذي تناول فيه مجموعة من شعراء السبعينيات في مصر مُسلِّطاً الضوء على فئتين نالهما حظ وافر من الشهرة والانتشار، وكانت الفئة الأُولى (الورد) تمثل الاتجاه السليم فنيّاً وفكريّا، والفئة الأخرى (الهالوك[2]) تمثل الانحطاط الفني والفكري الذي ضج به العصر آنذاك.

---

(١) حلمي محمد محمد القاعود، ولد في قرية المجد- محافظة البحيرة، عام ١٩٤٦م، ناقد إسلامي بارز، وأستاذ جامعي يرأس قسم اللغة العربية بكلية الآداب- جامعة طنطا، من مؤلفاته: محمد في الشعر الحديث، والرواية التاريخية، وثقافة التبعية.

"معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين" أحمد الجدع، دار الضياء، عمّان، ط: ١، ١٤٢٠هـ، ٣٢٨/١.

(٢) الهَالوْك: نوع من الطَّرَاثِيث، والطَّرْث: نبات طريٌّ غَضّ. (القاموس المحيط، مادة: هلك، ص: ١٢٣٧، ومادة: طرث، ص: ٢٢٠) والهالوك نبت متسلق ينمو مع الأعشاب الضارة، ويلتف حول النبات المثمر، وهو غير قادر على أي نوع من العطاء. (مقدمة كتاب: الورد والهالوك، ص: ٥)

وشرف كان أحد خمسة شعراء من شعراء الاتجاه الأول الذين رأى فيهم المؤلف الوجه المشرق للحركة الأدبية في تلك الحقبة، ومع ذلك فقد كان في مقاييس المؤلف "أكثرهم تواضعاً بالمعنيين: الإنساني، والفني".[1]

ولا أجد في ذلك اهتضاماً لمكانة شرف الفنية، ولا انتقاصاً من شاعريته، وكونه خامس خمسة هم الصفوة من شعراء ذلك الجيل يُعَدُّ مكسباً من مكاسب شرف في عصر كثر فيه الشعراء، ومُدَّعو الشعر.

والناقد السوري مصطفى أحمد النجار[2] الذي لم يلتق بشرف قَطّ[3] يطالب النقد كما يطالب الناقد الجاد "أن يقول كلمته بإنصاف"[4] في حق شرف ذي المكانة البارزة بين شعراء جيله،[5] لأنه يراه "مُزَوَّداً بالموهبة الحقة، وبما يؤهله لأنْ يكون صوتاً قويّاً على الساحة الشعرية في مصر وخارجها"،[6] مما يهيئ له "عن جدارة مكانة في الشعر المعاصر".[7]

ويؤكد الناقد أحمد سويلم[8] أن شرفاً "شاعر لم يأخذ نصيبه من الانتشار والشهرة، على تفوق مستواه الشعري الذي أضاف الكثير إلى جيله".[9]

---

(١) "الورد والهالوك" د. حلمي القاعود، ص: ١٣٣.

(٢) مصطفى أحمد النجار، ولد في حلب عام ١٩٤٣م، شاعر وقاصّ، من أعماله الإبداعية: مَن سرق القمر؟ وشحارير بيضاء. (معجم البابطين:٤/٧٥٨)

(٣) يُنظر: مجلة الثقافة الأسبوعية، الصادرة من سوريا، السنة: ٤٤، العدد: ٣، ٢٥/شوال/١٤٢١هـ، ص: ٣.

(٤) "دراسات بحثية عن الشاعر عبدالله شرف" الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة– ثقافة الغربية، إبريل/١٩٩٨، ص: ٢٠.

(٥) يُنظر: مجلة الثقافة الأسبوعية، الصادرة من سوريا، السنة: ٤٤، العدد: ٣، ٢٥/شوال/ ١٤٢١هـ، ص: ٣.

(٦) "دراسات بحثية عن الشاعر عبدالله شرف" الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، ص: ١٩.

(٧) السابق، ص: ٢٠.

(٨) أحمد محمد محمد سويلم، ولد في كفر الشيخ عام ١٩٤٢م، شاعر وقاص وناقد، من أعماله الأدبية: الخروج إلى النهر، والعطش الأكبر، ومن مؤلفاته: شعرنا القديم: رؤية عصرية، والمرأة في شعر البياتي. (معجم البابطين:١/٢٧٠)

(٩) مقدمة ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٢.

كما أكد ذلك الدكتور حسن فتح الباب[1] الذي رأى في شعر شرف صوتاً أصيلاً مُجَدِّداً لم يلق ما هو جدير به ذيوعاً وانتشارا.[2]

وبشيء من المبالغة يرى الدكتور محمد فكري الجزار[3] أن التاريخ الأدبي سيخسر كثيراً إذا لم يلتفت إلى جماليات شعر شرف وإبداعه.[4]

ومحمد يوسف التاجي[5] يلح على الاهتمام بشرف وشاعريته؛ لكونه "واحداً من أفضل الشعراء الذين انفتحوا على الشعر خارج موطنه العربي، فاستلهموا من حدائقه ما نَوَّهوا فيه بالمعاني الراقية، والقيم النبيلة".[6]

ولهذه الأسباب وغيرها عَدَّه الناقد يُسري العَزَب[7] "فارساً جديداً في حلبة الشعر العربي المعاصر".[8]

وإن كان ثمة إهمال لشرف، وقلة اهتمام بجوانب شاعريته فهناك جهات أخرى داخلية وخارجية سعت إلى إنصافه؛ فقد كَرَّمَتهُ العديد من اللجان الثقافية والأدبية، وعلى رأسها بيوت الثقافة وقصورها بمختلف فروعها في أقاليم مصر، كالإسكندرية، وطنطا، والزقازيق، وكفر الزيات، وشبْراخِيْت، كما كرمه مؤتمر الرافعي الأول، وكُرِّم أيضاً في مؤتمر أدباء الأقاليم الثالث الذي أقيم خصيصاً له في الجيزة عام ١٩٨٧م، وعلى الإطار الخارجي حصلت إحدى مشاركاته المقدمة إلى المملكة العربية السعودية على المركز الثاني،

---

(١) حسن فتح الباب حسن، ولد في القاهرة عام ١٩٢٣م، شاعر مصري وناقد، من أعماله الإبداعية: فارس الأمل، وعيون منار، ومن مؤلفاته: رؤية جديدة في شعرنا القديم، وشاعر وثورة. (معجم البابطين: ٢/ ٩٢)

(٢) "عبداللّه شرف، الذكرى السنوية" مطوية صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة– فرع الغربية، يونيو/١٩٩٨م.

(٣) لم أقع له على ترجمة، ولكن اسمه مُذَيلٌ على دراسته المخطوطة بما أفاد أنه أستاذ بكلية الآداب في جامعة المنوفية.

(٤) بتصرف من دراسة مخطوطة حصلت عليها من ابن الشاعر بعنوان: (التشكيل بين الشعرية والتعبير عند عبداللّه شرف)، د. محمد فكري الجزار، ص: ٣٥–٣٦.

(٥) محمد يوسف التاجي، أديب إسكندري مقعد، يكتب الشعر والقصة القصيرة، وله مجموعة دراسات نقدية. (إفادة من المشرِف)

(٦) مجلة الأدب الإسلامي، العدد: ١٣، رجب– شعبان– رمضان/١٤١٧هـ، ص: ٧٨.

(٧) يُسري العَزَب، شاعر مصري، وأستاذ جامعي في كلية الآداب– جامعة بنها، حصل على الدكتوراه عن: (القصيدة الرومانسية في مصر)، وله مجموعة دواوين عامية. (إفادة من الدكتور حسين علي محمد)

(٨) الدراسة الملحقة بديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٩٠.

كما أهلته مواهبه للانضمام إلى جهات أدبية أخرى نال عضويتها بجدارة؛ كرابطة الأدب الإسلامي العالمية، ورابطة الأدب الحديث، ورابطة اتحاد الكتاب.[1]

وبعد رحلتي الطويلة مع شرف وعوالم شعره دارساً وموازِناً أحسَب الآن أن لـــديَّ شيئاً من التأهيل لإصدار رأي مجمَل حول فنيته، ومكانته بين شعراء عصره لا متشاعريهم، ومن هذا الجانب قد يقسو حكمي عليه مقارنة بما اعتيد عليه من بعض الدارسين الـــذين يكيلون الثناء المطلَق لمدروسيهم.

وقبل أي شيء أود أن أنوه إلى أن اختياري لشرف موضوعاً لدراستي صـــادر عـــن اقتناع بشاعريته، وتمكنه المقبول من أدوات الشعر، وقد مر فيما سبق ما يبرهن ذلك.

وعموماً فإن شرفاً شاعر رومانسي يُعنى كثيراً بمعاني شعره، وينتقي منها ما يـــتلاءم وحالته الشعورية دون انفعال أو تصنع، وقد كان ذلك على حساب فنية شعره العامة التي جاءت أقل سموّاً من معانيه المجردة إلا من عواطفه، وأزعم أن التفاني في نقل تجارب المعاناة كما يتصورها الشاعر لا يحقق إبداعاً مميَّزا، إذ لا بد من توافر عناصر جمالية أخرى تنضم إلى المعاناة؛ لتشكل صورة شعرية متكاملة، وعلى رأس تلك العناصر لغةٌ ضاربة في أعماق الشعر لا في أعماق التراث، أو متاهات اللغة التحديثية.

ومن تلك العناصر التي لم تكتمل ملامحها الفنية في شعر شرف مهارة النظم، ومع أنه شاعر يغلب عليه الطبع إلا أن في كثير من صياغاته تواضعاً قد يصل في بعض الأحيان إلى الإسفاف.

كل هذا سيجعلني أُلح على ضَمِّ شرف إلى مصاف شعراء عـــصره المتوســـطين، وإن أغفلتُ بعض بداياته فقد يحظى بمكانة لا تبعد شأواً عن مكانة شعراء عـــصره المتميـــزين وحسْب.

---

(١) يُنظر: "مجلة الثقافة الجديدة" الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد: ٨١، يونيه/١٩٩٥م، بعنـــوان: (الحوار الأخير لشاعر الأمل والإرادة عبدالله شرف)، ص: ٦٣.

٢- الشاعر في آثار الدارسين :

لكون المعاصرة حجاباً لم يحْظَ شعر شرف وهو بين النقاد إلا بنزر يسير من الدراسة والنقد، وبعد وفاته انهالت الدراسات من كل حَدَب وصَوْب، ترصد آثاره، وتندب الشعر الذي ثكل فارسه.

وبين يديّ مجموعة وفيرة من تلك الدراسات هي معظم ما كتب عنه في حياته، وبعد مماته إن لم تكن جميعها، ومن أولئك الذين تناولوه في كتبهم أو بحوثهم أو مقالاتهم:

- د. أحمد زلط:[١]

وقد خَصَّص له مبحثاً موسَّعاً في كتابه: (دراسات نقدية في الأدب المعاصر) بعنوان: (شعر عبداللّه شرف بين سيكولوجية الإبداع وإبداع النص)، وقد تناول فيــه شــاعرية شرف التي لم تقف دونها معاناته، بل كانت أنضج تجاربه منطلقة من معاناته التي نجح دوماً في إحالتها إلى معمل الفن،[٢] وهذا ما دفعه "إلى سماوات الإبداع يحلق بالــشعر، ويــشدو بفرحة الحياة"،[٣] مستغلاً موروثاً ثقافياً نهض بمقومات إبداعه،[٤] مما جعل شعره "ينمو في وعي، وَتَطَّرِدُ أطره الفنية تجربة تلو أخرى".[٥]

ولا يبالغ الناقد في الثناء على شاعرية شرف؛ إذ يرى أنه يمتلك "مستوى لا بأس بــه من الموهبة"،[٦] ولكنها تتسم في عمومها "باطراد التجويد والبوح المستهدِف كمال الشعر وغايته".[٧]

---

(١) أحمد علي عطية زلط، ولد في قرية شنبارة الميمونة- محافظة الشرقية، ناقد وقاصّ، من أبرز دارسي أدب الطفل في العالم العربي، من مؤلفاته: قراءة في الأدب الحديث، أدب الطفولة، من ترجمة سيرته في كتابــه: "في جماليــات النص: رؤية تحليلية ناقدة" الشركة العربية، القاهرة، ط:١، ١٩٩٦م، ص: ٢٢٠-٢٢١.

(٢) يُنظر: "دراسات نقدية في الأدب المعاصر" د. أحمد زلط، دار المعارف، ط: ١، ١٩٩٣م، ص: ١٠٩.

(٣) السابق، ص: ١٠٩.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ١٠٩- ١١٠.

(٥) السابق، ص: ١١١.

(٦) السابق، ص: ١١٠.

(٧) السابق، ص: ١١٠.

وإن انتقد تجاربه الشعرية الأولى بقوله: "لم تبهرني معظم البدايات الشعرية الأولى"،[1] إلا أنه استشف منها "تجربةً تبشر بميلاد شاعر، وتحوي التجربة أمارات الموهبة، والاستعداد الفطري".[2]

وبعد أن جاوز الشاعر بداياته أثنى الناقد على تجاربه الجديدة التي استوت على سوقها، وأصبحت عناصرها الفنية أكثر نضجا.[3]

ويستمتع الدكتور أحمد بمثالية شرف في بعض نماذجه التي رآها مكتنزة باللغة الشاعرة، والفِكَر الموحية، إضافة إلى ما تتضمنه من صور فنية تجمع بين متناقضات هي غاية في الروعة.[4]

وبعد أن استعرض شيئاً من نماذجه قرر "في اطمئنان أن الشاعر يمتلك أدواته الفنية، ويوظفها بشكل جيد"،[5] جامعاً بين "التجويد، والتجديد"،[6] ويُسوِّغ الناقد اطمئنانه بأسباب منها "التيسير اللغوي [الذي] لا ينزل من علياء اللغة الشاعرة إلى درك الإسفاف أو النثرية"،[7] وأظن أن الناقد تغاضى عن بعض نصوص شرف التي تضج بالإسفاف والنثرية.

كما أن من أسباب اطمئنانه إلى لغة الشاعر قدرتها على "حفر دقائق الصورة دون تعتيم، أو لغز، أو تكثيف"،[8] رائياً أن صور الشاعر "قريبة التناول تنتقل بالقارئ من المحسوس إلى المجرد في بساطة دون تعقيد أو امتداد يتوسل بالأطر البيانية"،[9] وهي كذلك، أما الامتداد التصويري فموجود في شعره بكثرة، وهو سمة جيدة، وتنبيه الناقد إلى كون ذلك الامتداد لا يتوسل بالأطر البيانية ملحظ فني مهم هداني إليه أثناء دراستي صورَ الشاعر.

---

(١) السابق، ص: ١١١.

(٢) السابق، ص: ١١١.

(٣) يُنظر: السابق، ص: ١١٤.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ١١٧.

(٥) السابق، ص: ١٢١.

(٦) السابق، ص: ١٢٢.

(٧) السابق، ص: ١٢١.

(٨) السابق، ص: ١٢١.

(٩) السابق، ص: ١٢١.

– أحمد سويلم:[1]

وشمله بدراستين؛ الأولى قَدَّم بها ديوان شرف الخامس (الانتظار والحرف المجهد)، والأخرى نُشِرَتْ بعد وفاة الشاعر في (مجلة الثقافة الجديدة) بعنوان: (شاعر يتأمل في وجه ملائكي).

وجاء في دراسته الأولى أن شرفاً ينتمي إلى موجة شعراء السبعينيات الذين يحاولون الاحتفاظ بقدر من الأصالة،[2] ولذا جاء معجمه الشعري مرتبطاً "ارتباطاً وثيقاً بمضمونه وأفكاره".[3]

ومع أن ديوان شرف الخامس يدخل ضمن مرحلة النضج الفني إلا أن الناقد أخذ على بعض قصائده حدة الرؤية، وتقليدية التعبير، وزعيق الألفاظ، وعدم إحكام الصور،[4] ثم أكد أن ذلك "لا ينال من قدرة الشاعر على الإضافة والإبداع"،[5] لأن موهبته توحي بذلك.

وفي دراسته الأخرى ذكر أنه من "المبدعين الذين تحدوا ظروفهم الخاصة، فانطلقوا على درب الإبداع غير عابئين بما يعترضهم من الأشواك والجسور"،[6] ووصف أثناء ذلك عطاءه بالثراء، والتنوع، والأصالة، والإضافة،[7] وأكد أن "معجمه الشعري يتناسب مع أفكاره ومضامينه".[8]

ويرى أنه أيضاً حريص على اختيار"المفردات ذات الدلالة الموحية التي تحمل عبق التاريخ والحاضر معا، ويبتعد بها عن الغموض الذي يصرف القارئ عن الاستمتاع والمتابعة".[9]

ويصدق تنبؤ الناقد عندما أشار في دراسته الأولى إلى أن موهبة الشاعر تُخفي طاقات قادرة على الإضافة والإبداع، ولذا فهو يرى أن تجربة شرف تطورت من خلال إحكامه التعامل مع "أدواته الفنية التي استقام عودها تماما، فانعكست إيجابيّاً على تجاربه".[10]

---

(١) مرت ترجمته.

(٢) تُنظر مقدمة ديوان: الانتظار والحرف المجهد، ص: ٣.

(٣) السابق، ص: ٨.

(٤) يُنظر: السابق، ص: ٩.

(٥) السابق، ص: ١٠.

(٦) "مجلة الثقافة الجديدة" الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد: ٨١، يونيه/١٩٩٥م، دراسة بعنوان: (شاعر يتأمل في وجه ملائكي)، ص: ٣٤.

(٧) يُنظر السابق، ص: ٣٤– ٣٥.

(٨) السابق، ص: ٣٩.

(٩) السابق، ص: ٣٩.

(١٠) السابق، ص: ٣٩.

كما يرى ذلك التطور ملحوظاً في صور الشاعر التي أصبحت في مُجملها "من النوع الذي يلتقطه القارئ بسهولة، وبدون إغراق أو استطراد، وهي صور في أكثرها تتحول من المعنى إلى المبنى، ومن المجرد إلى المحسوس".(1)

– أحمد عبدالحفيظ شحاتة:(2)

وكتب عنه دراسة بعنوان: (عبداللّه شرف: ثنائية التوافق لا التضاد)، ومما جاء فيها أن شرفاً استطاع بطاقته الشعرية، وإمكانات أدواته أن يكون داعية تجديد من غير انفصام،(3) وبخاصة "حينما حافظ على الإيقاع الشعري المتناغم والمناسب لما يقول".(4)

ويرى أن تجربة شرف الأخيرة لم تكن هشة أو "منفصلة انفصالاً كليّاً عن الواقع"،(5) بل بدت للعيان متوائمة "بين الأصالة، والمعاصرة".(6)

كما يرى أن بعضاً من شعر تجربته الأخيرة "ارتكز على رمزية حادة باذخة"،(7) ولا خلاف في ذلك، بيد أن الناقد رأى أن رمزية شرف في كل أحوالها تلك جاءت موفقة،(8) بل كان من شأنها أنْ "نَهَضَتْ بمعانيه ورؤاه إلى آفاق بعيدة"،(9) وفي هذا من المغالطة الشيء الكثير؛ إذ يبدو أن الدارس يتغاضى كثيراً عن رموز شرف الموغلة في الغموض.

---

(1) السابق، ص: ٣٩٠.

(2) أحمد عبدالحفيظ أحمد شحاتة، ولد في كفر ميْت أبو الكوم– محافظة المنوفية عام ١٩٤٤م، شاعر وناقد، من أعماله الإبداعية: أغصان الضوء، والدوران حول الشمس. (معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين:١/١١٠)

(3) بتصرف من دراسة مخطوطة حصلت عليها من ابن الشاعر بعنوان: (عبداللّه شرف: ثنائية التوافق لا التضاد)، أحمد عبدالحفيظ شحاتة، ص: ٥.

(4) السابق، ص: ٥.

(5) السابق، ص: ٦.

(6) السابق، ص: ٦.

(7) السابق، ص: ٦.

(8) السابق، ص: ٦.

(9) السابق، ص: ٦.

أما الصور فيرى أن شرفاً "كان شديد الحساسية عند تركيبـ[ـها]، فجاءت أشبه ما تكون باللقطة السريعة المصوَّرة، مما أدى إلى حماية الشعر من الترهل والسردية"،[1] وبالفعل هذا ما لحِظ على بعض صور شرف التي بث فيها روح الحركة.

وفي آخر الدراسة استنتج الدارس مما سبق أن في شعر شرف "من الخصوصية ما يجعله صوتاً متفرداً في الإيقاع والرؤى؛ بناءً ومعنى".[2]

– حسني سيد لبيب:[3]

وله في شرف ثلاث دراسات نقدية؛ الأولى نشرها في: (مجلة الأديب) اللبنانية بعنوان: (شاعر الحب والجراح)، والثانية في (مجلة الثقافة الجديدة) بعنوان: (عبداللَّه شرف: النورس المسافر في ملكوت اللَّه)، والثالثة في كتيّب: (دراسات بحثية عن الشاعر عبداللَّه شرف) بعنوان: (تلك الظاهرة الأدبية).

ويبدأ الناقد دراسته الأولى مُشِيداً ب (بساطة) ألفاظ شرف ومعانيه في تجاربه الأولى، رائياً أن "من البساطة عمقا"،[4] وهذا ما وَلد في أشعاره سلاسة التراكيب، ودفقات الشعور التي فاضت بأحاسيس الشاعر ورؤاه.[5]

وإيماناً منه بذلك العمق المستمد من (البساطة) فإنه يجد في بعض أشعار شرف "نفحات من قصائد بدر شاكر السياب[6] وعواطفه المتأججة".[7]

---

(١) السابق، ص: ٦.

(٢) السابق، ص: ٦.

(٣) حسني سيد لبيب محمد، ولد في القاهرة عام ١٩٤٢م، قاصّ وناقد، من أعماله الإبداعية: حياة جديدة، وطائرات ورقية، ومن مؤلفاته: الخفاجي شاعرا، وباقة حب للشاعر خليل جرجس خليل بالاشتراك مع الدكتور حسين علي محمد. (معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين: ١/٣١٠)

(٤) مجلة الأديب اللبنانية، الأعداد: ٥–٦–٧، السنة: ٤٣، مايو– يونيو– يوليو/١٩٨٣م، دراسة بعنوان: (شاعر الحب والجراح)، ص: ٢٧.

(٥) يُنظر السابق، ص: ٢٧.

(٦) مرت ترجمته.

(٧) مجلة الأديب اللبنانية، الأعداد: ٥–٦–٧، السنة: ٤٣، مايو– يونيو– يوليو/١٩٨٣م، ص: ٢٨.

ومن مآخذ الناقد على شرف أن معانيه الغرامية معانٍ عادية، أو معانٍ استهلكها الشعراء، وصارت من نافلة القول،[1] ولكنه في جملة القول "شاعر يُدخلك عالَمه بخفة"،[2] وشعرُه يزخر "بالتشكيلات الجمالية، والكلمات الموحية"،[3] كما أن بداياته تنبئ بموهبة واعدة، ومزيد من الإبداع.[4]

وفي دراسته الثانية التي أعدها بعد وفاة الشاعر أكد ما تناوله في دراسته السابقة، ولكنه هذه المَرَّة وهو في غمرة الحزن والوفاء يُصِرّ على أن في شعر شرف طاقات كامنة، ومواهب شعرية متفردة،[5] كانت ستصنع منه "صوتاً شعرياً متألقا"،[6] بيد أن المنية وافته، وقد "كان مَرْجُوّاً للغد المأمول".[7]

وفي الغمرة نفسها تبلغ المبالغة أَوْجَها ليقرر في دراسته الثالثة أن عبدالله شرف "لا يُعَدُّ أديباً وشاعراً فحسب، وإنما يُعَدُّ ظاهرة أدبية تستحق الوقوف عندها، والإشادة بها".[8]

— د. حسين علي محمد:[9]

وقد خَصَّ الشاعر بعدد من المقالات والدراسات، لعل أبرزها ما جاء في كتابيه: (كتب وقضايا في الأدب الإسلامي) بعنوان: (شاعر ينحاز للشهداء والصديقين)، وكتاب: (دراسات نقدية في أدبنا المعاصر) بعنوان: (مدخل إلى شعر عبدالله السيد شرف).

---

(١) يُنظر السابق، ص: ٢٨.

(٢) السابق، ص: ٢٩.

(٣) السابق، ص: ٢٩.

(٤) يُنظر السابق، ص: ٢٩.

(٥) يُنظر: "مجلة الثقافة الجديدة" الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد: ٨١، يونيه/١٩٩٥م، دراسة بعنوان: (عبدالله السيد شرف: النورس المسافر في ملكوت الله)، ص: ٥٦.

(٦) السابق، ص: ٥٦.

(٧) السابق، ص: ٥٦.

(٨) "دراسات بحثية عن الشاعر عبدالله شرف" الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، ص: ٨.

(٩) مرت ترجمته.

ويرى في دراسته الأولى أن بعض قصائد شرف تتسم ب"التلقائية والبساطة"[١] اللتين يَعُدُّهما "وسيلة كل فن عظيم".[٢]

وهو لا ينفي عن قصائده العمق، فقد نبه إلى أن بعض قصائد شرف تتطلب القـــراءة أكثر من مرة،[٣] وهذا من شأنه أن يُنصف قصائد شرف المتضمنة رؤى بعيدة، وتأملات عميقة.

كما يرى أن وسائل التعبير لدى الشاعر غير محصورة في الجمل أو تراكيبها، فالشاعر أيضاً "يعتمد على الكلمة المفردة ذات التراث الروحي، والإشعاعات التاريخية"،[٤] هذا إلى ما في مفرداته تلك من يسر ووضوح وتلقائية.[٥]

ويختتم دراسته مؤكداً أن ديوان شرف الرابع (قراءة في صحيفة يومية) اســـتطاع أن "يضيف الكثير لرصيد عبدالله السيد شرف في الشعر الحديث في الرؤية والأداة، ويـــضعه شاعراً متميزاً على طريق القصيدة الحقيقية الجديدة".[٦]

وأهم ما التفت إليه في دراسته الأخرى هو اقتراب الشاعر "في معظم قصائده الحديثة من فن القَصّ"،[٧] وهو لا يرى في ذلك إشكالاً إذا نجا الشاعر من مزالق الشكل النثـــري كما هو الحال في بعض قصائده،[٨] ولكنه أخذ على الشاعر اعتمادَه المتكـــررَ أســـلوبَ القص، في حين أن "القصّ قد يقوده أحياناً إلى النثرية والتكرار، فتصير القصيدة مترهلـــة تفتقد الاكتناز والكثافة".[٩]

---

(١) "كتب وقضايا في الأدب الإسلامي" د. حسين علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:١، ١٩٩٩م، ص: ٩٠.

(٢) السابق، ص: ٩٠.

(٣) يُنظر السابق، ص: ٩٠.

(٤) السابق، ص: ٩١.

(٥) يُنظر السابق، ص: ٩١.

(٦) السابق، ص: ٩٤.

(٧) "دراسات نقدية في أدبنا المعاصر" د. حسين علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط: ١، ١٩٩٩م، ص: ٨٣.

(٨) يُنظر السابق، ص: ٨٣.

(٩) السابق، ص: ٨٣.

– د. حلمي القاعود:[1]

مرَّ أن القاعود ضم شرفاً إلى شعراء الورد في كتابه: (الورد والهالوك)، وقد خصَّه بدراسة نقدية مستفيضة، ولديَّ أن دراسته من أقرب الدراسات إلى الشمول، لأنها كُتبت في النقد وللنقد، في حين أن كثيراً من الدراسات الأخرى هدفها الأول تأبين الشاعر، ومع ذلك لم تَخْلُ بعض أحكام هذا الناقد من مجاملة، ولا سيما أن دراسته صدرت في حياة صديقه الشاعر.

وأبرز ما جاء في دراسته تلك أن الشاعر يتمتع بمهارة صياغية سلسة هي في الجملة "أقرب إلى شعراء الطبع".[2]

كما لَحظ على تجربة الشاعر الفنية تفاوتا، وذلك من خلال "سطوع بعض القصائد إلى درجة التألق والإبهار فنيّا، في الوقت الذي تكاد تنطفئ فيه قصائد أخرى"،[3] وفي هذا الرأي ما يُثبت أن تجربة شرف الفنية مرت بمرحلتين، على أن ثَمَّةَ مرحلة ثالثة لم يهملها الناقد، ولكنه أَجمل القول فيها؛ لعدم اكتمال ملامحها في شعر شرف آنذاك.[4]

وهو أثناء ذلك لا يشكك في صدق تجارب شرف الشعورية، بل إنه يرى فيها تجليات مؤثرة استطاعت أن تُلقي بظلالها على التجربة الفنية العامة نافذةً إلى أقطارها، لكي "يبقى شعر عبداللّه شرف في نهاية المطاف ليعطي في جوهره روح الشعر، ووجدان الشاعر".[5]

كما استنتج بعد دراسته لبعض النماذج الشعرية أن شرفاً "يملك معطيات أخرى خصبة وعميقة لا نستطيع الإلمام بها جميعا"،[6] مؤكداً بعد ذلك "قدرة الشاعر –بالرغم من كل شيء– على تقديم الأشعار المؤثرة والشجاعة التي تحتضن الإنسان في أداء فني جميل".[7]

---

(١) مرت ترجمته.

(٢) "الورد والهالوك" د. حلمي القاعود، ص: ١٣٦.

(٣) السابق، ص: ١٣٦.

(٤) عد إلى مبحث التجربة الشعرية، ومبحث الأفكار والمعاني.

(٥) السابق، ص: ١٣٦.

(٦) "الورد والهالوك" د. حلمي القاعود، ص: ١٥٩.

(٧) السابق، ص: ١٥٩.

– د. صابر عبدالدايم:[1]

وله في الشاعر دراستان؛ الأولى في كتابه: (التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث) بعنوان: (قلب في مواجهة الريح)، والثانية في كتيب: (دراسات بحثية عن الشاعر عبداللّــه شرف) بدون عنوان، وليس في دراسته الأخيرة ما يفيد هذا المقام.[2]

وإذا تأملنا دراسته الأولى وجدنا أن معظم أحكامه صادرة عن دراية وتجربــة، فهــو شاعر مثله، وكلاهما ينتمي إلى (جماعة أصوات معاصرة)، إضافة إلى أنهما مـــن شـــعراء (الورد) كما جاء في كتاب الدكتور حلمي القاعود.

ولذا فمن المفترض أن يُدرك الدكتور صابر أَبعاد شاعرية شرف بوضوح دون تهويل أو تضخيم، وقد كان كذلك في مجمل نقده، ومن لفتاته النقدية البارزة أن شرفاً "شـــاعر نابه ذاق حلاوة الشعر الصحيح"،[3] مُحيلاً ذلك إلى كونه "نذر نفسه للشعر، وعاش بـــه وله"،[4] وهذه حقيقة أُقرُّ بها إجمالا.

كما يرى أنه ذو خبرة فطرية بأسرار الألفاظ وإيحاءاتها،[5] وبالفعل، فهذا مُحَـــسٌّ في معظم أشعار شرف.[6]

كما لحظ على بعض قصائد شرف وحدة عضوية متنامية، أَطْلق عليها اسم "القصيدة القصة، أو الدراما الشعرية"،[7] وذلك أن قصائده تلك "تتنامى شعورياً وفنيّا، ولا تستطيع أن تمسك بشعاعها إلا بعد الانتهاء من قراءتها".[8]

---

(١) صابر عبدالدايم يونس، ولد بقرية الصياغ في مصر عام ١٩٤٨م، شاعر وناقد، من أعماله الإبداعية: نبـــضات قلبين، والمرايا وزهرة النار، ومن مؤلفاته: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، الأدب الإســـلامي. (معجـــم البابطين:٢/٦٤٠)

(٢) يُنظر: "دراسات بحثية عن الشاعر عبداللّه شرف" الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، ص: ٢٩.

(٣) "التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث" د. صابر عبدالدايم، ص: ١٦٤.

(٤) السابق، ص: ١٦٥.

(٥) يُنظر السابق، ص: ١٦٦.

(٦) عد إلى مبحث الألفاظ والتراكيب.

(٧) "التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث" د. صابر عبدالدايم، ص: ١٦٧.

(٨) السابق، ص: ١٦٧.

والأمر الذي لم أفطن إليه أن الشاعر صابراً ينفي عن شرف الوقوع "في سفح المباشرة والنثرية"،[1] بل كان في صياغاته ومعانيه مدركاً "سر صنعة الشعر التي صقلها القدماء".[2]

ولا يجد عبدالدايم مفرّاً من ملاطفة صاحبه، فيصف ديوانه السادس: (تأملات في وجه ملائكي) بصفات لم تجتمع للشوقيّات؛ حيث يرى فيه "كنزاً فنيّاً، ومنجماً شعوريّاً مفعماً بأنفس الذخائر، وأسمى التجارب، مع الصدق الفني، وعدم الغلو والإغراق في الغموض، والإسراف في التعقيد البياني، والإغراب في التصوير الشعري".[3]

— د. علي عشري زايد:[4]

وقد كتب عن الشاعر دراسة موجزة نُشرت في كتيب: (دراسات بحثية عن الشاعر عبداللّه شرف) بعنوان: (عبداللّه السيد شرف: صديقي الأثير الذي لم أره قط).

وجاء فيها أن الشاعر مَيزته "الشاعرية المرهفة التي استطاعت خلال فترة وجيزة أن تحقق مستوى مرموقاً من النضج والاكتمال".[5]

كما تأمل الناقد قصيدة شرف: (أحبيني)[6] التي لفت نظره إليها "تأثرها الشديد بقصيدةٍ تحمل العنوان نفسه للشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب[7]"،[8] وليس هذا فحسب، فقد لاحظ أيضاً أن تأثر شرف "بالسياب يتجاوز عنوان القصيدة إلى مضمونها، بل إلى صورها وموسيقاها".[9]

---

(١) السابق، ص: ١٦٦.

(٢) السابق، ص: ١٦٦.

(٣) السابق، ص: ١٧٠.

(٤) علي عشري زايد، ناقد مصري بارز، تولى عدداً من المناصب الأكاديمية، وهو الآن أستاذ بكلية دار العلوم في جامعة القاهرة، من مؤلفاته: قراءات في شعرنا المعاصر، والدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي. من غلاف كتابه: "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر".

(٥) "دراسات بحثية عن الشاعر عبداللّه شرف" الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، ص: ١٦.

(٦) ديوان: العروس الشاردة، ص: ٤.

(٧) مرت ترجمته.

(٨) "دراسات بحثية عن الشاعر عبداللّه شرف" الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، ص: ١٧.

(٩) السابق، ص: ١٧.

و لم يفت الناقد الالتفات إلى بدايات شرف الشعرية التي ذكر أنها "تحمل كل تواضع البدايات واهتزازها"،[1] وهذا يدل على اتصال حقيقي بين الناقد ومراحل شعريّة شرف.

– مصطفى أحمد النجار:[2]

وله دراسة نشرها في كتيب: (دراسات بحثية عن الشاعر عبدالله شـــرف) بعنـــوان: (أيوب الشعر المصري– عبدالله السيد شرف)، كما أن له مجموعة آراء تعني هذا المقـــام ضَمَّنها الحوار الذي أُجري معه بعد وفاة شرف في: (مجلة الثقافة الأسبوعية).

ويرى الناقد في دراسته أن شعر شرف "يبرهن على أصالة متجددة يوماً بعـــد يـــوم، وعلى تجديد متأصل"،[3] وهذان الأمران يجد فيهما الناقد ردّاً قوياً على من يـــزعم أن في شعر شرف ومَن هم على شاكلته "هرطقة أو حذلقة لغوية".[4]

ويزداد إعجابه بشرف عندما يجد في شعره عاملاً من عوامل "تعميق نهر الشعر العربي المعاصر، وانعطافه نحو تجديد متواصل مع التراث".[5]

وفي الحوار الذي أُجري معه يؤكد ما سبق، ويضيف إليه أن شـــرفاً "شـــاعر دؤوب تطور سريعاً من مجموعته الأولى (العروس الشاردة) إلى آخر مجموعة".[6]

ولا ينفي عن قصائده القديمة مطلق الإبداع؛ إذ يرى أن الشاعر "في قصائده الأخيرة، وبعض قصائده القديمة... وصل إلى مرحلة النضج الفني"،[7] متخطياً بذلك "معوقات الفن والجسد".[8]

---

(١) السابق، ص: ١٧.

(٢) مرت ترجمته.

(٣) "دراسات بحثية عن الشاعر عبدالله شرف" الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، ص: ٢٠.

(٤) السابق، ص: ٢٠.

(٥) السابق، ص: ٢٠.

(٦) مجلة الثقافة الأسبوعية، الصادرة من سوريا، السنة: ٤٤، العدد: ٣، ٢٥/شوال/١٤٢١هـ، ص: ٣.

(٧) السابق، ص: ٣.

(٨) السابق، ص: ٣.

– يُسري العَزَب:[1]

وله دراسة مجملة أُلحقت بديوان الشاعر السادس: (تأملات في وجه ملائكي)، وقد صب اهتمامه فيها على الدراسة الموضوعية، أما ما يخص فنية شعره فقد جاءت عَرَضا.

وأهم ما لفت أنظار الناقد في فنية قصائد الديوان يكمن في اكتشافه أسرار إبداع الشاعر المتمثلة في "تثقيف نفسه بكل وسائل الثقافة؛ معايشة، وقراءة، واحتكاكا، وعراكا".[2]

ويرى أيضاً أن في قصائد الديوان ما يُرْغِم القارئ على الانطلاق معها مسافراً ليحمل كل ما يجذب، مما لا يوجد في كثير من منشور الصحف والمجلات.[3]

ويشيد الناقد العَزَب بفنية بعض قصائد الديوان التي جاءت أعظم من ذات الشاعر،[4] كما يرى أن تجارب الشاعر الفنية في قصائده تلك أَسمَى من أن تَقتل طاقة شعره المتوهجة بالتداعي اللغوي أو الصوري،[5] لأن خياله الرحب الذي انسحب على تجربته الشعرية هو صاحب السلطة الوحيدة في التشكيل الجمالي.[6]

وبعد، فهذه أهم الآثار التي تناوَلت شرفاً وشعره، وأظنني استعرضت منها أبرز الملامح الفنية التي يراها النقاد في دراساتهم، ولم أُراعِ في اختيارها ما يوافق استنتاجاتي، بل حرصت على عرضها كما جاءت، لعلَّ مُلْهَماً يصل من خلالها إلى خلفيّات لم أستطع الوصول إليها.

ويبقى أن أُشير إلى أنني لم أُغفل من تلك الدراسات إلا ما وجدتُه بعيداً تمام البعد عن موضوعية النقد، أو ما رأيت في عَرْضه إساءةً للنقد والمنقود والقارئ.

---

(١) مرت ترجمته.

(٢) ديوان: تأملات في وجه ملائكي، ص: ٧٤.

(٣) يُنظر السابق، ص: ٧٥.

(٤) يُنظر السابق، ص: ٧٦.

(٥) يُنظر السابق، ص: ٧٦.

(٦) يُنظر السابق، ص: ٨٠.

الخاتمة

- الخاتمة :

وبعدَ هذا التطْوَاف.. آنَ لي أَنْ أَلتمِسَ القَبُول، وأَسْتمْنِحَ الرِّضَى، لأُوجزَ بَعْدَ ذلكَ أَهَمَّ مَا تَوَصَّلتُ إليه مِن نَتائج، وأَبْرَزَ ما بدا لي من تَوْصِيَاتٍ قَدْ تَزِيْدُ الشاعرَ إنصافا، وساحةَ الأدبِ ثراءً.

– النتائج :

لقد صحبتُ الشاعر ونتاجه في رحلة جادّة، ابتدأتُها باستعراضِ مراحل حياته، والوقوف على أَهمّ مكوناته الثقافيّة، وآثاره الشعريّة والنثريّة، ثم طُفْتُ بأَبرز أَحداث عصره السياسيّة، وأَظهَر متغيراته الاجتماعيّة والفكريّة، ليستضيءَ بها قارئ شعره بعد أن يُحيط بمؤثرات نشأته وتكوينه.

وفي الفصل الأول استعرضتُ موضوعاته الشعريّة، وبَينتُ أن جُلَّ شعره رومانسي النزعة، وجدانيُّ التوَجُّه، كما طُفتُ بشعره التأمليّ الذي أَفْصَحَ عن نظراته المُجرَّدَة في الطبيعة والحياة، كما أَبانَ أيضاً عن رؤاه العميقة، وتساؤلاته الحائرة، وبدا لي أن شعره الاجتماعيّ لا يبعد شأواً عن سابِقيه، وبخاصَّةٍ إذا علمنا أن الشاعر تفاعل مع متغيرات عصره الاجتماعيّة، وتقلباته الفكريّة، وكان صوته في شعره السياسيّ مسموعا، لكونه عاش حِقبةً احْتدمَ فيها الصراع مع جيوش البغي والاحتلال، أما شعره الدينيّ فلم يكن غيرَ أَصْداء ضاقتْ بها نفسٌ أَرْهَقَها الشُّرُود، وَأَمَضَّها التمرُّد والاعتراض، فباحَ بأصدائه في شعره مُبتهلا، ومُناجيا، وملتمساً العفو والمغفرة، وقد صَرَّح شعره الوطني عن عمق إخلاصه لوطنه، وصدق انتمائه إليه.

وكان الفصل الثاني دراسة فنيّة طفتُ في أَوَّلها بتجربته الشعريّة، واستنتجتُ أن دلالتها الموضوعيّة في شعره أَعْمَق من دلالاتها الفنيّة التي كانتْ من حيث العموم أَقَلَّ نضْجاً في غالب مراحلها، وفي مبحثَي الأفكار والمعاني، والألفاظ والتراكيب أَثبتُّ أن شرفاً شاعر معنى بالمقام الأَوَّل، فَعَرَضْتُ في المبحثين لمصادر معانيه وألفاظه، وفصَّلْتُ القول في قضايا

الوضوح والغموض، وأَثر ذلك في التقليد والتجديد، وفي مبحث بناء القصيدة تحدثتُ عن اشتمال معظم قصائده على وحدة شعورية عامة قامت مقام الوحدة العضويّة التي افْتقِدَتْ في بعض قصائده، كما بدا أنه لم يكن يستنزف قواه الفنية في إطالة البناء الشعري، وقد عَرَضْتُ أيضاً لمطالع قصائده وخواتيمها التي بذل جهده في إجادتها، أما الصور فقد ثَبَتَ لي تفوُّقه في انتقائها، وقدرته على ابتكارها، وقد كان يُوَظف في تشكيلها المفهوم البياني والشعوري، مما جعل بعض صوره أَشْبَهَ ما تكون بمشاهد حية، وقد أَبنتُ أن موسيقا شعره كانت أصداء طائره المحطم الذي رنا إلى أنغامه كثيرا، فراح يُعَوِّض عن طائره بترنيمات شعريّة عذبة بدتْ مُحَسَّةً في أوزانه السائرة، وقوافيه السائغة، وإيقاعاته الداخليّة المؤتلفة.

أمّا الفصل الأخير فكان موازنة بينه وبين الشاعر بدر بدير، وقد تَحقق لديّ أنهما شاعرا وُجدان، كما أنهما شاعرا معنى، وأَثبتُّ أن شرفاً تفوق في بعض المناحي الموضوعيّة، والعناصر الفنيّة، كما أن بدراً تقدم عليه في بعضها الآخر، ثم ختمتُ الفصل بتقييم شعره، مُبرزاً مكانته بينَ شعراء عصره، وبدا لي أن شرفاً لا يتأخر كثيراً عن مُمَيَّزِيْهِم، ثم طفتُ بآراءِ النقاد الجادين الذين تناولوه في دراساتهم، وكانوا قد أَجْمعوا على شاعريته، وتمكُّنه من فنه.

– التوصيات :

لكون هذا البحث دراسةً منهجيةً سارتْ وَفقَ مُخططٍ مرسوم فقد بَدَتْ لي جوانبُ أُخْرَى مِن شَأَنها أن تُضيفَ جَديدا، وتُظْهِرَ مَخْبوءا، ولذا فإنَّ مِن حقِّ الشاعرِ علَى الدارسِ أَنْ يُوْصِيَ بِالآتي:

١– إفراد شعره الوجداني في بحث مُستقلّ.

٢– دراسة معانيه وصوَره دراسة مُوَسَّعَة.

٣– طباعة شعره المخطوط مع منشوره في مجموعة كاملة وفاءً له، وأُسْوةً بما فعِل بتراث غيره من الشعراء الذين أَثرَوا ساحة الأدب.

٤– اسْتِجلاء نثره من مقالات ورسائل ودراسات نقدية، فقد يجد فيها الباحث مادَّةً صالحة للدراسة.

وبعد، فلا أَدَّعي كمالَ ما قَدَّمت، ولا أزعم أنني أَلَمْتُ بكل ما ينبغي الإلمامُ به، فإبداع الشاعر يستوعب أصناف الدراسات الأدبية الأخرى، وحَسْبي من ذلك كلِّه سعيي للغاية، باذلاً فيها منتهى القدرة، وصادق الجهد، وأَسأل اللَّهَ –أَوَّلاً وأَخيراً– رِضاهُ وقَبُولَه، وعونهُ وتوفيقه، وصلَّى اللَّهُ وسلَّمَ على نبينا محمّد، وعَلَى آله وصحبه.

الملحق

(فائت شعره)

أ – فائت شعره العمودي :

الرحيل إليها [1]

مَا شِئتَ بالقلبِ فَاصْنَعْ أيها الرشأُ فيكَ الرحيلُ ومنكَ الريُّ والظمأُ
لَمّا خطرتَ أَحَلْتَ الكونَ أُغنيةً خضراءَ تشدو بها الأطيارُ والكلأُ
فبتُّ مُرتحلاً في إثرِكم فرِحاً والقلبُ في أفْقِكمْ كالطيرِ يجترئُ
مرتْ عليهِ شهورٌ باتَ يُنكرُها يشكو عذابَ الجوَى والعمرُ ينطفئُ
وحطَّ في التيهِ لا تدري قوادمُهُ نهايةَ الدربِ أو مِنْ أينَ يبتدئُ
وهدَّتِ الريحُ ما يبنيهِ منْ أملٍ وخلَّفَتْهُ نؤوماً عيشُهُ خطأُ
إن حاولَ العزفَ لم تقدرْ أناملُهُ وخانَهُ اللحنُ حتى أَزَّهُ الصدأُ
فآبَ والقلبُ في الأضلاعِ ينكرُهُ لا نورَ حولَكَ أو حُلْمٌ به تطأُ
حتى خطرتِ له نوراً يعانقُهُ فانسابَ نحوَكِ لا غَوْلٌ ولا ظمأُ
لا تسأليني قُبيلَ الوصلِ ما خبري ما كنتُ غيرَ غناءٍ غالَهُ الخلأُ
فاستقبلي نَغَمي فالطهرُ في وتري بلقيسُ أنتِ وقلبي في الهوَى سبأُ

كانت [2]

هلْ فيكَ يا ليلُ عن ليلايَ أَنباءُ؟ نحيا عليها فملءُ القلبِ أدواءُ؟
كمْ هزَّنا الشوقُ للأحبابِ يدفعُنا لولا القيودُ وكمْ للقيدِ إيذاءُ
كانتْ نعيمي وكانَ الركبُ منطلقاً واليومَ يا ليلُ ما رحنا ولا جاءوا
قد فرقتْنا سهامُ البينِ وَا أسفي والجسمُ ماتَ فلا تغرُرْكَ أشلاءُ

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ٢٥، العدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، ص: ٢٥.

(٢) مجلة المنهل، رجب/ ١٤١١هـ.

يا ليلُ ماذا؟ أليلَى ما تزالُ علَى — عهدِ الودادِ؟ وهلْ للقلبِ إصغاءُ؟
ناديتُ يا ليلُ: نارُ البعدِ تُحرِقني — والبعدُ يا ليلُ آلامٌ وبأساءُ
كيفَ التلاقي وسهمُ البينِ فرَّقَنا — والعمرُ يمضي وما في الأفقِ أضواءُ؟

رحلة العمر [1]

بأيِّ حرفٍ إلى مسراكِ أبتدئُ؟ — يا رحلةَ العمرِ والأيامُ تنكفئُ
كلُّ البداياتِ قد غامتْ ملامحُها — وما تَخلَّفُ إلا الجوعُ والظمأُ
لا طائرُ الأيكِ قد أَنهى ترنُّمَهُ — ولا أحسَّ بشدوِ الطائرِ الكلأُ
كمْ طافَ في الأفْقِ والآمالُ تحمِلُهُ — وآبَ والحلمُ في جنبيهِ يهترئُ
سما بهِ الصدقُ واسترقَى بدوحتِهِ — لا الزيفُ مالَ بهِ أو غالَهُ الحمأُ
وكمْ تحامَى بدفءِ الحرفِ في زمنٍ — عاثَ الغباءُ بهِ واستفحلَ الصدأُ
لا الحرفُ أجدَى ولا الإخلاصُ أنقذَهُ — من مهمهِ التيهِ أو آسَى لهُ الملأُ
يا رحلةَ العمرِ كمْ مِنْ شمعةٍ ذَبلَتْ — وما يزالُ الفتى في الوهمِ يختبئُ
فمَنْ مُجيري منَ الأيامِ تعلكُني؟ — ومَن مُجيري بعصرٍ كلُّه خطأُ؟

غداً موعدنا [2]

رعاكَ اللَّهُ يا قلبي — لقدْ أسرفتَ في الحُبِّ
تُقَضِّي العمرَ مأسوراً — وتخشَى البعدَ في القربِ
فيا قلبي ألا تَصحو — وتَسكنُ صامتاً جنبي

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، ص: ٤٣.

حبيبٌ كنتَ ترجوهُ وتنساهُ بلا ذنبِ
وآخرَ تبتغي أرباً وتُلقي السهمَ في الهُرْبِ
وآناً تبتغي ليلَى وتحيا العمرَ كالصبِّ
وحيناً ترتجي لُبنَى وتُفني الليل في الكُتْبِ
رعاك اللّهُ مخدوعاً تبيعُ الحبَّ كالخِبِّ
أَما تنفكُّ يا قلبي تعيدُ أغانيَ الحبِّ
تمهلْ يا رعاكَ اللـــ ـــهُ وَاسْكُنْ هادئاً جنبي
غداً يا قلبُ تلقاها وتَقضي العيشَ في الطَّلَبِ
فلا تَشكو ولا تبكي ولا تَفنى علَى الدربِ
غداً يا قلبُ موعدُنا ننالُ السعدَ في القُربِ
نوحدُ حبنا عذباً وتدري الحبَّ يا قلبي

لا دموع [1]

فيمَ الأنينُ وفيمَ الدمعُ والوَصَبُ؟ لا يُرْجِعُ الدمعُ مَن غابوا ومَن ذهبوا
كمْ مِن أُناسٍ على الغبراءِ قدْ عَبروا كأَهُمْ مدلِجٌ في الليلِ يحتطبُ
وكمْ أُناسٍ بجوفِ الأرضِ قد قُبروا ولْم يزلْ عطرُهُمْ في الكونِ يَنسرِبُ
ليسَ الذي ماتَ مَن غابت ملامحُهُ لَمَيِّتُ الحقِّ مَنْ يَحيا بهِ العطبُ
مِن أينَ أبدأُ والأحزانُ مَملكتي؟ وكيفَ أَسري وما لي في الخُطى خببُ؟
الوحلُ غطَّى بقاعَ الأرضِ من زمنٍ والغيمُ حطَّ وألقَتْ رحلَها السحبُ
والقاسطونَ على البطحاءِ قد مَلكوا والمقسِطونَ يتامَى ما لَهُمُ عصبُ
وآفةُ المرءِ أن يَحيا على وطنٍ فيهِ اللصوصُ تنامَتْ والخنى طلبُ
مَن حاولَ السيرَ ضدَّ الموجِ تأكلُهُ حيتانُ إنسٍ لهمْ في موطني رتبُ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

يا شاعرَ الخفقاتِ الصدقُ رايتنا   وكمْ لقتنا بهِ الأوجاعُ والكربُ

اقرأْ كتابَكَ.. قلتُ الحزنُ ضيَّعَهُ   قالوا: انتسِبْ قلتُ: ما لي بينكُمْ

العمرُ كمْ؟ قلتُ: آلافٌ معذبةٌ   نسبُ أنا الشهيدُ بها والنارُ والحطبُ

يدعونَ عنترَ والأعداءُ واقفةٌ   وفي المسرّاتِ بئسَ العبدُ والذنبُ

عنوانُ بيتِكَ قلتُ: البيتُ يُنكرُني   بيتي الخلاءُ وهذا الحائطُ الخربُ

هذا لجوجٌ لهُ في الغيِّ فلسفةٌ   ومَن رفاقُكَ؟ قلتُ: السُّهْدُ والسغبُ

ماذا ترومُ؟ حياةٌ جوفَ مكرمةٍ   لا ذلَّ فيها ولا بالقيدِ ننسحبُ

الناسُ فيها سواءٌ ليسَ يمنعُهُمْ   عن الحقوقِ وساطاتٌ ولا حسبُ

وأُقفِلَ المحضَرُ السريُّ ساعتَهُ   وصُلصِلَ القيدُ تلفيقاً ولا سببُ

يا شاعري عاشق.. اَلزيفُ ضايقَهُ   فاعذُرْ فتاكَ إذا ما هزَّهُ الغضبُ

خمسونَ عاماً وسيفُ القهرِ يحصدُنا   وكمْ أحاطتْ بنا الأوجاعُ والنوَبُ

كلُّ البلادِ مطايا ناءَ كاهلُها   واستمرأت رقَّها واستُنفِرَ التعبُ

أنَّى نظرتَ تَرَى الأحزانَ مُحْدِقَةً   كأنها صَيِّبٌ والمقصدُ العربُ

وكمْ تدرعتُ بالصبرِ الجميلِ تُقىً   وأُبتُ واليأسُ في الأضلاعِ يلتهبُ

فاعذرْ فتاكَ إذا شَطَّتْ مقالتُهُ   فبينَ كفيكَ نسري والهوَى لَجِبُ

وأنتَ في الصدرِ أشواقٌ تعانقُنا   وفي القريضِ شعاعٌ نبضُهُ شهبُ

عصرتُها نفحةً.. اَلطهرُ خالَطَها   وليسَ في رَقْشِها عيبٌ ولا وَقَبُ

الصدقُ عندَكَ ما غابَتْ نسائمُهُ   والدينُ همُّكَ لا الأموالُ والنشبُ

يا شاعري كلُّنا في عصرِنا رجلٌ   ضاعتْ ملامحُهُ واستَفحلَ الوصبُ

قبرُ الحياةِ لظىً نشقَى بساحَتِهِ   وعاشَ من فاتَنا في الزيفِ ننقلبُ

نحنُ الموَاتى بقبرِ العيشِ مسكنُنَا   وأنتَ بالموتِ حُرٌّ في الرضى يَثِبُ

نَمْ هانئاً في رحابِ اللَّهِ موعدُنا   يومٌ قريبٌ لهُ الشَّرْقاءُ تحتسبُ

صريع الحب [1]

هامَ الفؤادُ وكانَ لا يَصبو ... وَاهْتاجَ رَغْمَ سُكونِهِ القلْبُ
أَضحَى صريعَ الحبِّ في زمنٍ ... ما عادَ يُصلحُ قلبَهُ الحبُّ
فالشيبُ أقصَى ما يُصيبُ فتىً ... أمسَى ونارُ الحبِّ لا تخبو
يا حُسنَها: أَشعلتَ في كبدي ... مثلَ الجحيمِ فهدَّهُ الخطبُ
يا عُودَها الريانَ: معذرةً ... مني إليكَ فهلْ دنا القربُ؟
يا شَعرَها والريحُ تلثِمُهُ ... في رقةٍ فيثورُ بي اللُّبُّ
يا نظرةً ما زلتُ أذكرُها ... يومَ اللقاءِ فَضَمَّنا الركبُ
سهمٌ أصابَ وراحَ يأسرُني ... حتى بَعُدْتُ فَعُدْتُ أَنتحِبُ
ما دارَ في خلدي ولا خَطَرَتْ ... أنَّ السهامَ بعينِها شُهْبُ
أَوْمَأْتُ في خفرٍ فجاوبني ... سهمُ الغرامِ فماجَ بي الدربُ
ألقتْ تحيَّتَها وما عَلِمَتْ ... أن الفؤادَ موَلهٌ صبٌّ
راحتْ لحاجتِها وقدْ تَرَكَتْ ... شوقاً بصدري راحَ يَنسكِبُ

النجم المسافر [2]

لم تَبْقَ إلا ومضةٌ ويغيبُ ... هَذا النديُّ الرائعُ المحبوبُ
مَلأَ الحياةَ ترنماً ورنا لهُ ... اَلتائهونَ وعانقتهُ قلوبُ
فمضَى يُضمِّدُ جرحَهُمْ في رقةٍ ... وسرَى يُكفكِفُ دمعَهُمْ ويذوبُ
كم هام تحت جناحِهِ قلبُ الفتَى ... وأُريقَ منه حنانهُ المشبوبُ
ورمتْ إليهِ بوعدِها قمريةٌ ... إن القُمارَى وعدُهُنَّ كذوبُ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر"، ص: ٣٢.

وغفتْ على أنفاسِهِ أَسيانةً وعلى الخدودِ مدامعٌ وشُحوبُ
وأوَى إليهِ الطيرُ يبغي دفأهُ إن حطَّ في ألمٍ عليه غُروبُ
فيمدُّ في رفقٍ بساطَ حنانهِ فإذا المفاوزُ كلهُنَّ دروبُ
سيغيبُ منفرداً وتُطوَى صفحةٌ وعلى الجبينِ من الجراحِ ندوبُ
لكنْ سيبقى في الجوانحِ شادياً يهدي الأحبةَ لحنُهُ المَسكوبُ

قلبي والحبيب (١)

القلبُ يسحرُهُ الحبيبْ ويهزُّهُ أملٌ عجيبْ
فكأنما هوَ شادنٌ يشدو بألحانٍ طروبْ
فمضَى يصيحُ كأنما جُنَّ الصغيرُ فلا رقيبْ
قد قالَ هذا شَعرُها ذهبُ الأصيلِ ولا لغوبْ
والغصنُ يحكي خطوَها أو ما تراهُ بدا يذوبْ؟
ما لي أراهُ يَهيبُ بي داني اللقاءِ ولا غريبْ؟
فأُريحُ كفِّي فوقَ صَدْ ري كي يكفَّ ويستجيبْ
لكنهُ كالطفلِ يَصْـــ ـــرخُ في عنادٍ: لن أجيبْ
وأرَى الحبيبَ يَهلُّ مِنْ بُعْدٍ تسابقُهُ الطيوبْ
فيصيحُ قلبي: هَا أنا ويفرُّ يتركُني سليبْ
يَجري ويَسكُنُ في ثنا يا صدرِها فِعْلَ الأريبْ
فإذا انْتهَى زمنُ اللقا ءِ وهبتُ قلبي للحبيبْ

(١) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ٣– ٤– ٥، مارس– إبريل– مايو/ ١٩٨٢م، ص: ٣٤.

يا آسر القلب [1]

يـــا آســـرَ القلـــبِ
بالـــشوقِ والحـــبِّ
عـــرِّجْ علَـــى دربي
تطفئْ لظى الصبِّ
يا آسرَ القلبِ
يـــا طلعـــةَ الفجـــرِ
يـــا بـــسمةَ الزهـــرِ
أســـرفتَ في الهجـــرِ
قلْ لي إذنْ ذنبي
يا آسرَ القلبِ
تَقـــسو لأنـــساكا
والقلـــبُ مأواكـــا
والـــروحُ ترعاكـــا
في البعدِ والقُربِ
يا آسرَ القلبِ
أَدعـــو وتنـــساني
والحـــبُّ نـــاداني
يـــا نـــورَ إيمـــاني
عرِّجْ على دربي
يا آسرَ القلبِ
يـــا نفحـــةَ العطـــرِ
يـــا غنـــوةَ العمـــرِ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

مشـــــواكَ في صـــــدري
يا ساحرَ اللُّبِّ
يا آسرَ القلبِ
ما زلـــتُ في الـــدربِ
أحيـــا علَـــى الحـــبِّ
والـــــشوقُ للقُـــــربِ
ما زالَ في جنبي
يا آسرَ القلبِ

لا وداع [1]

يا بهيَّ الحسنِ يا روحَ الهوَى في كلِّ دربِ
يا شعاعاً من حنانِ اللَّهِ في صدري وقلبي
يا نعيمي يا شقائي يا هوَى روحي ولُبي
أنتَ نوري في حياتي أنتَ من آياتِ ربي
آهِ لو تدري بما في القلبِ في بعدٍ وقربِ

***

كلُّ شيءٍ يا حبيبي هاهُنا يحكي هوانا
دربُنا الهادي وأحلاماً وهبناها صِبانا
ورياضُ الحبِّ فيها ذكرياتٌ من لِقانا
فجرُنا الصافي على عمرٍ من الطهرِ رعانا
والربيعُ الغضُّ صفوٌ لمْ يزلْ يذكرُ حبي

***

يا حبيبي أينَ أيامٌ ملأناها نعيما؟

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٥، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، ص: ٢٣.

وأذعنا حبنا أنشودةً تجلو الغيوما

حبنا هذا الذي روَّى من العطرِ النسيما

هلْ تذكرتَ الأماني؟ كلُّها أضحتْ هشيما

كلُّها لم تُبْقِ حتى لمحةً في البعدِ تسبي

***

يا بهيَّ الحسنِ يا سحراً عن الأحلامِ يُنبي

يا أخا الآمالِ كم أسرفتَ في هجري وحربي

يا رفيقَ العمرِ إني لم أزلْ أحيا بدربي

زورةً تُحيي الأماني جُنَّ بالأشواقِ قلبي

لا وداعٌ يا نعيمَ الروحِ يا نوري وحسبي

سؤال [1]

قالت: أتَسعدُ إذ تأتي رسالاتي؟ — فقلتُ في شجنٍ يكسو ابتساماتي:

ماذا تفيدُ سجيناً وردةٌ خطرت؟ — وهل تفيدُ الرُّقى أشلاءَ أمواتِ؟

لو كان عطرُكِ منذُ الأمسِ عانقَني — لأسعدَتكِ بنورِ الحبِّ أبياتي

الآنَ أجنحتي قد غالها شجنٌ — ولا يُطالُ المَدَى من غيرِ رفّاتِ

لا تحسبيني أخافُ الحبَّ فاتنَتي — إني أُجلُّكِ أن تشقيكِ أنّاتي

لم تَبقَ إلا ذبالاتٌ فوَا أَسفي — ماذا أَفدتُ سوَى بعضِ الجذاذاتِ؟

اليأسُ يحملُنا والشيبُ يدفعُنا — نحوَ الأنينِ وفي قيظِ المداراتِ

باللَّهِ لا تأملي مِن مُوْجَعٍ قلقٍ — أن يُشرِعَ السيرَ في دربِ المتاهاتِ

حُومي بعيداً فإني طائرٌ هَرِمٌ — ولا يُعيدُ الصِّبا همسُ الرسالاتِ

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٩، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، ص: ٥٦.

لها (1)

لها في القلبِ ما تَهوَى ... ولي أنفـــاسُ نايـــاتي

لها الأحـــلامُ مـــشرقةً ... ولي شوقي وآهـــاتي

فكم هامتْ بها روحي ... وكم طافتْ بهـــا ذاتي

ضـــحوكٌ لا أسميهـــا ... وتـــذكرُها بـــداياتي

أُضيءُ حياتهـــا حُبـــاً ... وتطفئُ ضوءَ مِشكاتي

وأغفو فوقَ أشـــواقي ... وتغفو فـــوقَ أنـــاتي

تُعـــانقني تبـــاريحي ... فتسخرُ من صـــباباتي

وهبتُ لها سِني عُمْري ... وتحفـــرُ لي نهايـــاتي

فمَن للـــريحِ يطلقُهـــا ... خيولاً في سمـــاواتي؟

ومَن للموجِ يبـــسطُهُ ... لأزرعَ فيهِ مرســـاتي؟

ومَن للصبحِ ينـــسجُهُ ... عـــبيراً للغـــدِ الآتي؟

ومَن لي والهوَى قَدري ... لـــهُ تهتـــزُّ رايـــاتي؟

لها قلبي ومـــا تهـــوَى ... ولي قلمي وأشـــتاتي

في رحاب العفو (2)

مني المُروقُ ومنكَ العفوُ والصفْحُ ... فارفعْ بفضلِكَ ذنباً ضمَّهُ اللوْحُ

إني أتيتكَ لا زادٌ سوَى أملي ... وفوقَ كفِّي ذنوبٌ هزَّها البَرْحُ

عريانَ أرجفُ لا ثوبٌ ليستُرَني ... ولا رداءٌ بهِ الآثامُ تَتشِحُ

---

(1) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(2) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

الخزيُ أضمرَني والذنبُ أثقلَني والرأسُ مِن خزيِهِ قد ضمَّهُ الكَشْحُ

يومانِ يا سيِّدي في غفلةٍ عَبرا وليسَ في جعبتي نورٌ ولا صُبْحُ

أكانَ مُتكأي للهوِ أهُما كالسُّحْبِ في الصيفِ لا ظلٌّ ولا بُوْحُ؟

أم أن أيامَنا طالتْ طرائقُها والقلبُ في لهوِهِ غافٍ ولا يَصحو؟

ما عدتُ أدري سوَى أني عبرتهما كطَرفةِ العينِ أو ومضٍ هوَ اللَّمْحُ

مني المُروقُ وكم أمضيتُ في سفهي لا ردَّني وازعٌ أو صدَّني النصْحُ

فكم أتيتُ إلى الأوهامِ أسألها وأَتبعُ الوهمَ مُغترَّاً ولا أَصحو

يسوقُني الحُلْمُ للدنيا فأحضِنها كنافخِ الكِيْرِ لا عطرٌ ولا فَوْحُ

قد غرَّني الحُلْمُ والإمهالُ في زمني وغرَّني الوهمُ حتى شدَّني السَّفْحُ

وقد حلمتَ على المأفونِ في زمنٍ لو كنتُ أَشْقَيْتَهُ أولى بهِ الذبْحُ

سترْتَه في الدُّنا فارْفعْ بشيبتِهِ فغيرُ بابكَ زَيْفٌ حسنهُ قُبْحُ

لقد حَلُمْتُ بهِ في وقتِ غفلتِهِ فهلْ تَضنُّ بهِ إذ يُنشَدُ الصفْحُ؟

يا ربِّ أعرِفُ أني آبقٌ بَطِرٌ أَشقيتُ نفسي بِزادٍ ما لَهُ رِبْحُ

لكنَّ عفوَكَ زادي إذ يحاصرُني قولُ الشهودِ وما يأتي بهِ اللَّوْحُ

عتاب (1)

ما عادَ يَطربُ للتلويحِ بالوعدِ وليسَ يأسُو علَى قربٍ ولا بُعْدِ

قسوتِ بالقلبِ حتى ظنها سِمَةً فعاشَ في الصدِّ لا يشكو من الصدِّ

فلا تلومي الفتَى إن لجَّ مُبتعِداً وآثرَ العيشَ في وادٍ من البعْدِ

أَراقَ فيكِ الجوَى إذ كنتِ مصغيةً وغابَ في النأيِ إذ أخلفتِ في الوعْدِ

وكيفَ يأسو على قلبٍ بلا وترٍ رماهُ بالهجرِ في جزرٍ بلا مدِّ

والحبُّ مثلُ شعاعِ الشمسِ ترسلُهُ للأرضِ ينسابُ في دَلٍّ وفي جِدِّ

(1) مجلة الخفجي، السنة: ٢٤، العدد: ١٠، نيسان/ ١٩٩٥م، ص: ٢٣.

تَبادَلا الحبَّ في وُدٍّ ومَرحمةٍ هذي تبوحُ وهذي بالهوَى تُبدي
لولا حِوارٌ جرَى بالوُدِّ مؤتلقٌ لأظلَمَ الكونُ من قبحٍ ومن حقْدِ
والحبُّ إن لم يجِدْ كفّاً تعانقُهُ يَمُتْ علَى غصنِهِ من قسوةِ البرْدِ
يا وردةً ترَكَتْ بالقلبِ شوكَتَها وأَخلفَتْ وعدَها واستنكَرَتْ وُدّي
لو كانَ ظني بكمْ في غيرِ موضعِهِ أو كانَ عندَكِ طيفٌ للهوَى رُدّي

غربة الأديب [1]

هِيَ الأيامُ شيمتها العِنادُ وَدَيدنُها التَّعَنتُ والفسادُ
تَروحُ على بنيها بالأماني وتغدو والشقاءُ لها حصادُ
تُخادعُنا لنضحكَ ثمَّ نصحو علَى وهمٍ يضيقُ بِهِ الفؤادُ
حياةٌ كلُّها همٌّ وضيقٌ وعيشٌ بينَ جنبيهِ الحِدادُ
يضيقُ بها الأديبُ ويزدريها ويرجو أن يلاقيَهُ السَّدادُ
غريبٌ في الديارِ ولا رفيقٌ وحيدٌ في المُقامِ ولا ودادُ
يعيشُ على التعللِ والتمني وينكرُهُ لِمَا يدعو العبادُ
يرومُ صلاحَ أخلاقِ البرايا وفي جنبيهِ آمالٌ شِدادُ
يُناضِلُ لا يخافُ ولا يُبالي وفي الآمالِ والأحلامِ زادُ
وكمْ ضاقتْ عليهِ سبيلُ عيشٍ فلم يحفِلْ وظلَّ هوَ الجوادُ
وكمْ سهمٍ ينالُ من الأعادي تَكسَّرَ في الدروعِ ولا نفادُ
فضمدَّ جُرْحَهُ وسعَى يُنادي بأسمَى غايةٍ وهوَ العِمادُ
طهورٌ يَعشقُ الأخلاقَ تَسمو عفيفٌ لا يَضِلُّ ولا يُقادُ
نبيلٌ لا يُبالي جمعَ مالٍ ولا يأسِرْهُ في الدنيا التلادُ
ويحيا لا يَكِلُّ وإن تمادَتْ بهِ الآلامُ وازدادَ الجِلادُ

---

(١) مجلة المنهل، شعبان/ ١٤٠٧هـ.

ويَقضي إن قَضَى شَهْماً كريماً ... أَبيَّ النفسِ يحدوهُ الرشادُ
ويُوقِنُ أن هذا العيشَ يَمضي ... وفي الأخرَى سيشكرُهُ الجهادُ

مثل الأمس (١)

رامَ الفتَى قُبلةً تُطفي لظَى البعْدِ ... فهامَ في رِقةٍ وانْسابَ في وُدِّ
وقالَ: يا فتنةً تسري بأوردِتي ... جُودي عَلَى عاشقٍ عانَى مِنَ الصدِّ
ظمآنَ والماءُ لا يروي حُشاشَتَهُ ... قد جاءَ يَحدو المنَى والحُلْمَ عن عَمْدِ
مُدِّي لهُ الثغرَ إن الشوقَ عذبَهُ ... مِنْ فيكِ مُبتدأً والمُنتهَى عِنْدي
فأظهرتْ دهشةً.. الحبُّ خالطَها ... وأطرقَتْ بُرْهَةً خَجْلَى ولا تُبْدي
واستبدَلَتْ خدَّها بالثغرِ في خفرٍ ... وأَسبلَتْ جفنَها والطهرُ في القصْدِ
فمسَّهُ طائرٌ لا الريحُ تحملُهُ ... ولا جوارحُهُ تقوَى على الصَّهْدِ
وفي غدٍ جاءها والأمسُ في فمِهِ ... وفي جوانحِهِ دُنيا من الوَجْدِ
وقالَ: يا حُلوَتي شوقي يُدافِعُني ... وأَبتغي قُبلةً من خدِّكِ الوَرْدِ
فلا تضني بها إن الهوَى قدرٌ ... واسْتبدِلِي الثغرَ إن أحببتِ بالخدِّ

أندلسية (٢)

أخلــــصتكم وُدّا ... فبعـــتمُ العهْـــدا
وزدتُ في ولهـــي ... فـــزدتمُ الـــصدّا
يا فتنةً عَـــصَفَتْ ... بالقلـــبِ فاتقَـــدا

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

قلـــبي بـــهِ ظمـــأٌ كوني لـــه بَـــرْدا
والنــــارُ تلفحُــــني فخففِّــي الوقـــدا
سبحانَ من سوَّى وأبــــدعَ القـــدّا
البحــــــرَ أمُحُــــهُ في العينِ لا يهْـــدا
والثغـــــرُ نمنمَـــــهُ وورَّدَ الخـــــــدّا
والخـــدَّ أحـــسبهُ من صـــبوتي وَرْدا
هل شعرُكِ الليـــلُ أم صبرُنا امتـــدّا؟
لو كانَ لي أمـــري هجرتُكمْ عمْـــدا
لكــــنَّ لي قلبـــاً قد جاوزَ الحـــدّا
أســـومُهُ نـــصحاً يـــسومني شـــدّا
أخشى على قلـــبي أن يكسرَ القيْـــدا
إن كنتِ عاشـــقةً فبـــادلي الـــردّا
أو كنـــتِ قاليـــةً وبعـــتمُ الـــوُدّا
فـــأطلقي قلـــبي وبـــالغي الـــصدّا

إصرار [1]

تلهو وتَصخَبُ في دَلٍّ وإكبارِ ماذا فعلتَ؟ لقد حطَّمتَ أوتاري
أسرفتَ في الهجرِ لا سلوَى فترحمَني ولا لقاءٌ بهِ تخضرُّ أشعاري
دُنيا من الوهمِ أبنيها وأهدمُها علّي أنالُ بها في العمرِ أوطاري
أحيا عليها ونارُ الحزنِ تُحرقُني والهمُّ والسهدُ والآلامُ سمّاري
ما ضرَّ قلبَكَ لو أنصفتَ يا أملاً أَغفو عليهِ وتصحو فيهِ أفكاري
العيشُ ما ساغَ لي يوماً ولا نَعُمَتْ بالبعدِ عنكَ مدَى الأيامِ أنظاري

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١٠، يناير/١٩٨٩م، ص: ٢١.

فارحمْ فديتُكَ ما في الصدرِ من ألمٍ	يجتزُّ لحني إمّا باحَ قيثاري
صدٌّ هواكَ وآلامٌ مُبَرِّحَةٌ	تُدمي فؤادي وتُشقيني بإيثاري
والعمرُ بعْدَكَ لا شيءُ يُجمِّلُهُ	إلا هواكَ وإلا فيضُ إصراري

أغنية [1]

مثلَ طَلٍّ ذَوَّبَ العِـــطْ	ـــرَ علَى صَدْرِ الزُّهورْ
مثلَ أَحلامِ العَـــذارَى	حـــافلاتٍ بـــالعطورْ
رَفَّ في جنبيَّ قلـــبٌ	يَمْلأُ الـــدنيا شـــعورْ
يَرسمُ الآمالَ والأحـــ	ـــلامَ كالروضِ النضيرْ
هاتفاً هذي حيـــاتي	كلها حُـــبٌّ ونـــورْ

موكب الشعراء [2]

يا موكبَ الخيرِ هل للصبحِ أخبارُ؟	طالَ الطريقُ وكلُّ الدربِ أخطارُ
هل عندَكُمْ في بهيمِ الدربِ تعزيةٌ؟	زادَ الشقاءُ وملَّ الأهلُ والجارُ
يا موكبَ النورِ بعضاً من نضارتِكُمْ	ما في الطريقِ لنا نورٌ ولا نارُ
يا موكبَ النورِ حيا اللّهُ موكبَكُمْ	بعضَ الضياءِ لقومٍ في الدجَى ساروا
لا نرتجي غيرَ شيء قد يكونُ لنا	ذخراً ليومٍ له في الصدرِ تذكارُ
بعضَ العزاءِ فإنا ليسَ يَشغلُنا	إلا حَواجزُ تقصِينا وَأَسْوارُ
لولا الذي صارَ من قيدٍ يكبِّلُنا	ما فاتنا الركبُ إن القيدَ جَبّارُ

(١) المجلة العربية، ربيع الأول/ ١٤١٣هـ، ص: ٩٥.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

هل تُبلغون تحايا ليسَ يحملها — عنا النسيمُ ولا ريحٌ وإعصارُ؟
ماتَ النعيمُ ولا خيرُ يُطالِعُنا — لا الصبرُ أجدَى ولا شكوَى وأشعارُ
يا صحبةَ الخيرِ مَن لي بعدَ فُرقَتِكُمْ — بعضَ الحنانِ فإن القلبَ ذخّارُ
عُوجوا على الدارِ واقضوا حقَّ صحبتِنا — فالليلُ طالَ فهلْ للصبحِ أخبارُ؟

وداعاً رفاقي [1]

لأني جهلتُ الهناءَ سأحيا — كما شاءَ دهري رهينَ الحُفَرْ
لأني حُرِمْتُ الشبابَ سأمضي — رهينَ العذابِ طريدَ القَدَرْ
لأني وأني سأقضي وحيداً — تُراودني كلَّ حينٍ صُوَرْ
فطفلٌ يُنادي ويَسعَى طروباً — يُداعِبُ أحلَى أَماني العُمُرْ
يُغني ويجهلُ معنى الشقاءِ — ويكسو الليالي ضياءَ القَمَرْ
قضى العمرَ يرعَى طُيوفَ الأماني — ويَحنو على البائسِ المُفْتَقِرْ
ولّما تدَانى تولّى سريعاً — شبابٌ مُرَجّىً كطيفٍ عَبَرْ
وماتَ الشبابُ قُبيلَ الشبابِ — وقد كانَ حُلْوَ الجَنَى والثَّمَرْ
لكِ الليلُ يا نفسُ طالَ الطريقُ — وضلَّتْ خُطاكِ إلى المُنْحَدَرْ
تنادين مَن؟ ليس غيرُ السكونِ — وغيرُ العِثارِ وغيرُ الضَّجَرْ
أفيقي تولّى زمانُ الهناءِ — وهذي رياحُ الأسَى تَنْتَشِرْ
أفيقي تحطَّمَ كأسُ الخيالِ — وصوَّحَ غصنُ الهوَى وانْدَثَرْ
على الرغمِ مني ومنكِ الشقاءُ — فثُوري كما شئتِ أين المَفَرْ؟
تنادين مَن؟ أين منكِ المنادَى — أمَا تسأمينَ لطولِ السَّهَرْ؟
أما تسأمينَ السرابَ البعيدَ — ويُغريكِ وهمٌ غريبُ الأثَرْ؟
تنادينَ والدهرُ لا يستجيبُ — وتَرجينَ والليلُ قلبٌ كفَرْ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

تعالَي نضمدُ جُرحَ الهوانِ وجُرْحَ المُداوي الذي قدْ غَدَرْ
ونحيا ننادي سهامَ المنونِ عسَى يستجيبُ إلينا القَدَرْ
وإلا فإن حَرورَ الحياةِ يُقرِّبُ منّا المَماتَ الأغَرّْ
ففي الموتِ سلوى لقلبٍ مُعنّى سَقَتْهُ الليالي أَسىً مُسْتَمِرّْ
أفيقي وهيّا لركنٍ قصيٍّ نُنادي بهِ الموكبَ المُنْتَظَرْ
أفيقي فقبلَكِ سادَ الرفاقُ عزيزُ الأَرومةِ والمُحْتَقَرْ
وما الشَّهْدُ يا نفسُ عندَ امْرِئٍ تَعَوَّدَ مَسَّ صُنوفِ الضَّرَرْ
سوَى علقمٍ واسألي المُدنَفينَ فهاتي خيامَكِ حانَ السَّفَرْ
أفيقي فقدْ ضاعَ منا الطريقُ وضلَّ المُسافرُ والمُستقِرّْ
وما عاد يُجديكِ هذا الدعاءُ ولا عاد يُجدي دعاءُ البَشَرْ
لأنا حُرِمنا الشبابَ سنمضي كما شاءَ دهريَ بينَ الحُفَرْ
وداعاً رفاقي وداعاً وداعاً لقدْ طالَ صبري ويومي حَضَرْ

دمعة في رحاب المصطفى (١)

جُرْحي بحجمِ المَدَى في الصدرِ يَسْتَعِرُ لا الشعرُ يُجدي ولا الألحانُ والوَتَرُ
وليسَ جُرحيَ من ساقٍ مُخدَّرَةٍ تأبى المَسيرَ ولا كفٌ بها الخَدَرُ
بلْ إنَّ جُرحيَ والأيامُ تشهدُهُ مِنْ أُمةٍ غالَها الإرهاقُ والخَوَرُ
حتى استباحَتْ حِماها كُلُّ ساقِطَةٍ واسْتَنْسَرَ الصعْوُ بل واستأسدَتْ حُمُرُ
حتى القرودُ أناختْ فوقَ صفحتِها وبعثَرَتْ إرثَها حتى انمحَى الأَثَرُ
يا أمةً طِفلةً تلهو بدميتِها والريحُ تزأرُ في طياتِها النُّذُرُ
فيمَ ارتِحالُكِ نحوَ التيهِ في وَلَهٍ؟ هل يُرتجى الخيرُ ممّن بالهدَى كفروا؟
وكم صرخنا أفيقوا يا بَني وطني إن الذئابَ ببابِ الدارِ تأتمِرُ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

"نقفورُ" عادَ حثيثاً نحوَ دوحتِنا ... وما تَصَدَّى لهُ هارونُ أو عُمَرُ
يا أمةً حيرتْني في مسيرتِها ... ما قيمةُ العيشِ لو في الذلِّ نَنْحَصِرُ؟
يا سيِّدي يا رسولَ اللَّهِ مَعْذِرَةً ... القومُ بَعْدَكَ في اللذاتِ قَدْ سَكِرُوا
خافوا من الموتِ فانْساقُوا طَوَاعِيَةً ... وليسَ يَهْرُبُ مِنْ أقدارِهِ الحَذِرُ
يا أحمدَ الخيرِ يا بُشرَى منزلةً ... لِمَنْ يرومُ الهدَى لو يَفهمُ البَشَرُ
تركتَ فينا كتاباً لو نُعانقُهُ ... لَما أحاطَ بنا الأوباشُ والفُجُرُ
وقلتَ: كونوا يداً في الحقِّ واحدةً ... إن الذئابَ مِنَ المُنْبَتِّ تَنْتصِرُ
قدمتَها كالندَى حلواءَ طازجةً ... فضيَّعَ الخلقُ نوراً كانَ يَنتشِرُ
نَسُوا الكتابَ فضلوا الدربَ وانفرطوا ... وَمَزَّقتهُمْ كلابُ الأرضِ والبَقَرُ
يا سيدي حيلتي شعرٌ أُرَدِّدُهُ ... هلْ يَنفعُ الشعرُ من في الذلِّ قد قُبِروا؟
إني صرختُ مِراراً مِنْ لَظَى أَلمي ... والليلُ يَشهدُ والأوراقُ والسَّهَرُ
فما استجابَ لصوتي غيرُ قافيةٍ ... تبكي الحروفُ بها إذ تَشهقُ الصُّوَرُ
وأنتَ يا شعرُ يا دربي وقافيتي ... ماذا أقولُ فرأسي باتَ يَنْفَجِرُ؟
بكَ ارتقبتُ سماءً غابَ مُدرِكُها ... ومِنْ مَدارِكَ كانَ البرقُ والمطَرُ
فاعذُرْ فتاكَ إذا خَطَّتْ أنامِلُهُ ... في ساحةِ الحزنِ لا شِعرٌ ولا سَمَرُ
وَحُطَّ رَحْلَكَ لا تَطلبْ بنا بدلاً ... كلُّ البلادِ عذابٌ أيها السَّفَرُ

نبض الجوى (١)

تأخَّرَ الصبحُ لم تبزُغْ بشائرُهُ ... فَأَنَّ طيريَ كالمذبوحِ يَرْتضُّ
يروحُ يضرِبُ في الأضلاعِ مُكتئباً ... ويشتكي البرْدَ إذ يَغتالهُ الرَّمْضُ
عشرونَ يوماً وما بَلَّتْ جَوانحُهُ ... رسالةٌ منكَ في أرجائها النبْضُ
رسالةٌ منكَ لو هلَّتْ بشائرُها ... لأحيتِ الميْتَ لا جُرْحٌ ولا مَضُّ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

أطيرُ فوقَ جناحِ الحرفِ مُنتشياً ويرتقي القلبُ دربَ الأمنِ ينقضُّ
وينسُجُ الوهْمَ في أنحائها طرباً ويحضِنُ الأفْقَ نشواناً ويَفتضُّ
رسالةٌ منكَ في أجوائها أفقي دُنيا مِنَ الرَّوْضِ لا يَغتالها القبْضُ
فهل تَرَى في النوَى أجراً لُمرْتَهَنٍ بَرَاهُ في حُبكُمْ.. النفْلُ والفَرْضُ
عشرونَ كالألفِ قد مرَّتْ على مَهَلٍ فالعيُن شاردةٌ ما مسَّها غَمْضُ
فانظرْ لِمَنْ آدَهُ في الحُبِّ نأيكُمُ وارحَمْ فديتُكَ لا يغتالُكَ الرَّضُ
واعطِفْ علَى عاشقٍ أودَى بهِ كَلَفٌ أمامَ حُبكَ نَبْتٌ مالهُ أَرْضُ

ذكريات [1]

سأذكرُ همسَكِ في مسمعي وإشراقَ سحرِكِ في أضلعي
سأذكرُها ما تَوالى الصباحُ وما حنَّ جنبٌ إلى المضْجَعِ

***

سأذكرُ أيَّامنا الماضياتْ وآمالَنا الحُلوَةَ الباسماتْ
وضمَّةَ أنظارِنا الحائراتْ وخطوَكِ كالحُلْمِ في الأَرْبُعِ

***

سأذكُرُها غضَّةً كالزهورْ أمانٍ عذارَى كنفحِ العبيرْ
غذاها شبابٌ نماهُ الغرورْ ولم يدْرِ طعمَ هوىً خادعِ

***

سأذكرُها بسمةً في الشفاهْ وذكرَى غرامٍ وبُقيا حياةْ
تولّى معَ العُمْرِ واضيعتاهْ وعشتُ أناجيهِ في أدمعي

***

عهودُ غرامٍ طواها الزمانْ وفرحةُ عُمْرٍ تولَّى وكانْ

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٨، العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٩م، ص: ٥.

فيا ضيعةً للأماني الحِسانْ تولتْ هباءً ولم تَطْلُعِ

***

سأذكرُ حبَّكِ في أضلعي وذكرَى غرامِكِ تحيا مَعي

كنورٍ يضيءُ ظلامَ الحياةْ ويحيا معي العمرَ في مضجعي

دعاء [1]

أدعوكَ مُبتهلاً وروحي مُوْلَعَةْ والصدرُ ظمآنٌ وكأسُكَ مُتْرَعَةْ

يا مَن ذكرتُكَ والسهامُ تنوشُني فاسْتَفْتُ عطرَ الدينِ والدنيا مَعَهْ

حسبي التفكُّرُ في جمالِكَ بُرهةً أنسَى بها كلَّ الهمومِ الموجِعَةْ

أهواكَ يا سرَّ الجمالِ وأرتضي منكَ الذي يُرضيكَ يا قلبي مَعَهْ

لولا انْحداري ما تعذَّبَ خاطري بينَ الرياحِ الهُوْجِ لا تدري الدَّعَةْ

هَبَطَتْ ولو ظلَّتْ هناكَ بعرشِها ما عَذَّبتها كلَّ حينٍ زوبَعَةْ

القيدُ كبَّلَها وعاقَ مسيرَها والسجنُ أرضعَها وبئسَ المُرْضِعَةْ

كمْ هزَّها شوقٌ إليكَ فعاقَها أَسْرُ الترابِ وضَعْفُ نفْسٍ هالِعَةْ

مَن لي إذا أنكرتَني وطردتَني عن عرشِ حبكَ والقلوبُ مُجَمَّعَةْ

يا ربِّ لا أبغي سِواكَ وإنني أدعوكَ مُبْتهلاً وروحي طامِعَةْ

---

(١) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

مواجهة [1]

كيفَ انفلتَّ من الأضلاعِ في نزقٍ أقضَّكَ الصمتُ أم قد غالَكَ الشغَفُ؟
تروحُ تنسجُ أوهاماً تعانقُها وتتبعُ الوهْمَ في شوقٍ وتنعطِفُ
أمَا خبرتَ الهوَى يوماً على مِقَةٍ ودرتَ في عَرَصاتِ الحبِّ ترتشِفُ؟
حتى انتهَى العمرُ لا ماءٌ ولا وَسَقٌ وعُدْتَ بَعْدَ السُّرَى عريانَ ترتجِفُ
لا شيءَ غيرُ خيالٍ نبضُهُ ألَمٌ وغيرُ ذكرى غرامٍ دمعُها يَكِفُ
فَعُدْ لِعُشِّكَ واقْبَعْ في مدارِجهِ وروِّضِ النفسَ لا يغتالُكَ الأسَفُ
هيَ النهارُ وأنتَ الليلُ مكتئِباً يا أيُّها القلبُ قلْ لي كيفَ نأتلِفُ؟

عودة [2]

يا سيدي مُذنبٌ بالبابِ يرتجِفُ وفي يديهِ خطايا دمعُها يَكِفُ
الكلُّ آسَفَهُ والعمرُ خادَعَهُ حتى أفاقَ على الأيامِ تنصَرِفُ
ولم يجدْ غيرَ بابِ العفوِ يقصِدُهُ فجاءَ بالذنبِ والأوزارِ يلتحِفُ
فاعطِفْ عليهِ فإن الذنبَ أثقلَهُ وعذَّبَتْهُ الرُّؤى واستفحلَ الأسَفُ
ومَن سِواكَ إذا ما الذنبُ أرهقَهُ؟ ومَنْ سِواكَ بهِ الأحزانُ تنكشِفُ؟
فافتحْ له البابَ كي يرتاحَ كاهِلُهُ وفي بحارِ الرضَى يحيا ويرتشِفُ
وحسبُهُ أنهُ قد عاشَ مُعْترِفاً بأن عفوَكَ بحرٌ منهُ نغترِفُ

---

(١) مجلة الفيصل، العدد: ٢٢٣، محرم/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠٧.

(٢) مجلة الفيصل، العدد: ٢٣٠، شعبان/ ١٤١٦هـ، ص: ١٠١.

انعطاف [1]

عرِّجْ علَى الدربِ إني هائمٌ كَلِفُ ... وابْسُطْ جَناحَكَ خَلِّ القلبَ يرتشِفُ

أنتَ الذي من بحارِ النورِ أسكَرَني ... فبتُّ مُرتحِلاً يسري بيَ الشغَفُ

يحوطني الحُلْمُ والأوهامُ تحمِلُني ... وطائرُ الصدرِ بالآمالِ يلتحِفُ

إني لأعجَبُ كيفَ القلبُ في وَلَهٍ ... بعدَ المشيبِ إلى الأحلامِ ينعطِفُ؟!

الوجدُ يوقِظُهُ والحبُّ يُلهِمُهُ ... والنورُ يَغمُرُهُ والكفُّ يرتجِفُ

وكانَ في كِنهِ راضٍ بما اختَلَجَتْ ... بهِ الجوانحُ لا همٌّ ولا دَنفُ

قريرُ عينٍ رأى في النومِ بُغيَتَهُ ... وعاشَ بالأمسِ لا فِكْرٌ ولا أَسَفُ

حتى خطرتَ لهُ نوراً يُداعِبُهُ ... فهبَّ من نومِهِ يشدو ويغتَرِفُ

ما أجملَ العيشَ لو أن الزمانَ صَفا ... وأشرقَ الفجرُ والأحبابُ قد زَحَفوا

انطلاق [2]

تعالي نملإِ الدنيا رُواءً ... ونصدَحُ بالغناءِ ولا نَكُفُّ

نغرِّدُ إن بَدا في الأفْقِ ضوءٌ ... ونسمو بالصفاءِ رِضىً يَشِفُّ

نسوقُ الحُلْمَ ألحاناً وعِطراً ... ونحدو الطيرَ أضواءً تَرِفُّ

ونبسِمُ إن بدا في الأفْقِ غيمٌ ... فَبَعْدَ الغيمِ وجهُ الكونِ يَصفو

ونسمو فوقَ ما يسمو ونسري ... سنىً وعلى مدارجِهِ نَلُفُّ

تعالي نملإِ الدنيا حناناً ... وفوقَ مرابعِ الإيمانِ نغفو

نشجرُ عمرَنا بالطُّهْرِ شوقاً ... ونرقَى في السماءَ يداً تَعِفُّ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

ونزرعُ في مدارِ الأرضِ حُباً ونسقيهِ الوفاءَ فلا يجِفُّ
ونسبقُ في الرضى طيراً طليقاً نحلقُ في مداهُ ولا نُسِفُّ
نسامحُ إن بدا في الأفقِ شرٌّ ونعذُرُ من يناوِشُنا ونعفو
ونبني بالمُنى بيتاً ظليلاً فما لليأسِ في الرمضاءِ سَقْفُ
تعالي.. زورقُ الأيامِ يَجري وكيفَ يَغُضُّ عن مجراهُ طَرْفُ؟
خُطانا في حنايا الأرضِ ظِلٌّ وإنا في كتابِ الأرضِ حَرْفُ
فكوني في المدى لحناً وذكرى وأنفاساً لها الأنسامُ تَهْفو
فإنْ ذابَتْ أمانينا هباءً فقد عِشنا وفي الأنفاسِ لُطْفُ
وإن سَقَطَ الشراعُ فقدْ كفانا بأنا في بحارِ الذكرِ نَطفو

هل تذكرين؟ [1]

ما زالَ يرجو السَّعْدَ في ناديكِ قلبٌ رأى كلَّ الملاحَةِ فيكِ
يحيا هناكَ على ربوعِكِ صادِحاً كالطيرِ مقروناً إلى واديكِ
لم يُدرِكِ الأفراحَ إلا مرةً يومَ التفتِّ إليهِ دونَ شريكِ
أَذَكَرْتهِ يشدو بألحانِ الهوَى شعراً ويُفني العمرَ كي يُعليكِ؟
أيامَ نلقَى الطيرَ في روضِ الهوَى والروحُ سكرَى من مراشفِ فيكِ
هل تذكُرينَ؟ لقد تفرَّقنا فما بالُ الفؤادِ على النوَى يَفديكِ؟
ما زالَ طيراً في رحابِكِ صادِحاً يستافُ عطرَ الطهرِ في ناديكِ
هدَّتهُ آلامُ الزمانِ فلمْ يدَعْ ذكراكِ رغمَ السُّهْدِ أو يَقليكِ

---

(١) مجلة الأديب اللبنانية، العدد: ١– ٢، يناير– فبراير/ ١٩٨٢، ص: ٣٥.

شكوَى (١)

أمِنَ الحبيبِ وظلمِهِ شكواكا؟ فإذا نسيتَ تُعيدُ لي نجواكا
أوَ لم تُفِقْ يا قلْبُ من وهْمِ الهوَى لِتعيشَ لا قيداً ولا أشْراكا؟
أتعبتني والحبُّ خِبٌّ خادعٌ وتدورُ كالمصروعِ في مغناكا
ولى الشبابُ ولا حبيبٌ مخلصٌ وأراكَ ما تنفكُّ عن دعواكا
كنا وولى العمرُ فاصبرْ جاهِداً هيهاتَ يجدي أو تنالُ مناكا
ما العمرُ من بعدِ الشبابِ سوَى قذىً فاقبَلْ مصيرَكَ لن يعودَ صِباكا
كانتْ ليالي العمرِ مِسكاً خالصاً واليومَ لاشيءٌ سوَى ذِكراكا
كم ضمّنا في الحبِّ ليلٌ طاهرٌ فأذعْتَ للبدرِ المنيرِ هواكا
والروضُ يحملُ من غرامِكَ نفحةً سحريةً تهتزُّ مِن نَشْواكا
واليومَ شابَ الرأسُ مالَكَ حيلةٌ في صنعِ دهرٍ لا يُحبُّ رضاكا
يا قلبُ أقصِرْ لا يُفيدُكَ في الهوَى ماضٍ فإن الشيبَ عنه نهاكا
أتظلُّ غِرّاً والحياةُ تموجُ بي؟ يا أيها المسكينُ ما أشقاكا
عادتْ ليالينا صقيعاً بارداً واثاقَلَتْ بَعْدَ الشبابِ خُطاكا
يا قلبُ ودِّعْ في سكونٍ عيشةً قد عشتها قبْلاً فكانَ هَناكا
واستقبلِ الأيامَ في إدْبارِها فالآنَ لا تُجدي الهوَى شكواكا

العمر أنتِ (٢)

قلبي الذي قد عاشَ دونَ شريكِ وجدَ السعادةَ والهناءةَ فيكِ
أسَرَتهُ معجزةُ الغرامِ فلم يَزَلْ يرنو إليكِ مُعذَّباً يرجوكِ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ١٢، مارس/ ١٩٨٨م، ص: ١٣.

يدعو ويُقسِمُ لا يزالُ مُتيَّماً ... يُفني الحياةَ علَى رُبى واديكِ
أسرتْهُ منكِ ملاحةٌ يشدو لها ... ولهاً ويحيا العمرَ لا يسلوكِ
لم يدرِ قبلَكِ ما الهناءُ وما الرِّضى ... فسعَى إليكِ مُتيَّماً يَفديكِ
ما العمرُ إلا أنتِ رغمَ تكتمي ... والروحُ في دُنيا الأسَى تدعوكِ
طُوفي على عمري أنالُ رغائبي ... واستقبلي نغمي عساهُ يفيكِ
ولتعلَمي أنّي المُحِبُ وأنّني ... أجدُ السعادةَ والهناءةَ فيكِ

لا خوف (١)

يا عاذلَ القلبِ كُفَّ اللومَ والعَذَلا ... كَفَى بِقَلبيَ ما قاسَى وما حَمَلا
قد عاشَ عُمْراً شريداً.. لا يَرَى أملاً ... إلا وَحَطَّمَتِ الأيامُ ما أَمَلا
واليومَ يحيا على الآمالِ تُسعِدُهُ ... ويَرتَجي السعدَ في دنياهُ والجَذَلا
طافتْ بهِ فرحةٌ قدْ كانَ يطلُبُها ... والقلبُ يرقصُ في أضلاعِهِ جَذِلا
لم يَخْشَ جُرْحاً وإلاّ ما تطوفُ بهِ ... فالجرحُ ما زالَ في جنبيهِ ما انْدَمَلا
ماذا يَخافُ؟ ولم يظفرْ بأمنيةٍ ... يَحيا عليها ويَخشَى فَقْدَها وَجِلا
فلْتترُكِ القلبَ يحيا في الهوَى زمناً ... علَّ الزمانَ يُزيلُ الهمَّ والشُّغُلا
يا عاذلَ القلبِ لا جدوَى بتذكرةٍ ... شبَّ الغرامُ وأضحَى قاهِراً بَطَلا
أقصرْ عن اللومِ يُغريني ويدفعُني ... دفْعاً إليها لألْقى حُبَّها خَضِلا
عاشت بصدريَ حُلْماً لا يُفارقني ... واليومَ نلتُ هناءً زادَ واكْتَملا
فيها نعيمٌ لِعُمْري لستُ أُنكِرُهُ ... كيفَ السلوُّ وما ألقَى لها مَثلا؟
عُلِّقْتها وهْيَ في قَلْبي مُمَلَّكَةٌ ... تَنهَى وتأمُرُ لا أبغي لها حِوَلا
يا لائمي كُفَّ عن لومي فلا أمَلٌ ... فالقلبُ يَرفُضُ فيها اللومَ والعَذَلا

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

لا تنكري حبي [1]

راحتْ تُسائلُ صحبَها عن حالي   واستَنْكَرَتْ حُبي وكلَّ مَقالي
حتى كأنا ما الْتقينا مَرَّةً   يوماً ولم تَسْمَعْ لهمسِ سُؤالي
لاتسألي عني فإنْ أنكرتِني   رَدَّتْ عليكِ مواقفي وفعالي
الليلُ يَشهدُ والكواكبُ أنني   حُمِّلْتُ فيكِ ملامةَ العُذّالِ
لاتُنكِري حُبي فقدْ غَنى بهِ   طيرُ الرُّبَى واهتزَّ مِن أمثالي
أَوَ تُنكرينَ؟ وَكُلُّ روضٍ شاهدٌ   أوْ تجحدينَ وأنتِ صنعُ خيالي؟
مَن ذا الذي أعطَى الخدودَ جمالَها؟   مَن صاغَ سحرَ القدِّ كالتمثالِ؟
مَن جمَّلَ العينينِ حتى أصبَحا   نجمينِ صيغا من هوىً ودلالِ؟
مَن قالَ للنهدينِ: هُبّا وانهَضا   عَبِقَيْنِ مِنْ عِطْرٍ بغيرِ مِثالِ؟
مَن قالَ للشفتينِ: هُبا واحكُما   واستأثِرا مِني بكلِّ جَمالِ؟
مَن قالَ للشعرِ الطويلِ جدائلاً:   رَفْرِفْ.. سِوايَ؟ فكيفَ تُنكِرُ حالي؟
لا تنكري حُبي فحسنُكِ شاهدٌ   أوْ تَجحدي ما كانَ مِنْ أفضالي
إن كانتِ الأيامُ هدَّتْ قُوَّتي   وازْدادَ طعنُ الدهرِ في أوصالي
فلْتهجُري هَجْراً جميلاً طيباً   لا تُنكري حُبي وَكُلَّ مقالي

يا جيرة الحي [2]

يا جيرةَ الحيِّ قد أَودَى بيَ الألمُ   واهْتاجَ جُرْحي وما أنفكُّ أُتّهَمُ
ما لي وللناسِ دنياهُمْ تعذبُني؟   والنفسُ ترجو وتحيا حفَّها السقَمُ
أَبْني وأُنشئُ والآمالُ تجمحُ بي   والحزنُ في الصدرِ مخبوءٌ ومُكْتَتَمُ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤١٠هـ، ص: ١٤٩.

يا جيرةَ الحيِّ هل في الحيِّ من أثرٍ نحيا عليه وجرحُ الصدرِ يلتئمُ؟
دنيا مِن الوهمِ ما تنفكُّ خادعةً أَوْدَتْ بنا فزمانُ السعدِ مُنهدِمُ
عشنا عليها سنيناً وهْيَ لاهيةٌ ثمَّ انتبهنا على الآمالِ تَنحطِمُ
هل مِن بقايا لأحيا لا يُعذبني ذكرُ الفراقِ وعمرٌ باتَ ينصرِمُ؟
قلبي لديكُمْ فهل تدرونَ كمْ ألمي ما عادَ تنفعُهُ الأمثالُ والحِكَمُ
يا جيرةَ الحيِّ ما زِلنا يراوِدُنا ذكرُ الهناءِ يُبادينا فنبتسِمُ
عهدُ الطفولةِ لا همٌّ ولا شَجَنٌ والروحُ من جهلِها بالفرحِ تعتصِمُ
نلهو على الترب حيناً ثم يضجرُنا فالطينُ سَلوَى لنا والنهرَ نقتحِمُ
كم من ليالٍ قضيناها يُجمِّعُنا شوقٌ إلى جَدَّةٍ تَحكي ونَحتكِمُ
لا يعبأُ القلبُ بالدنيا وزُخْرُفِها فالروضُ جنتنا والقلبُ مُحتدِمُ
نَبكي ونَضحكُ لا حزنٌ يطولُ بنا والقلبُ راضٍ ولا الآمالُ تنثلِمُ
نصحو على الحُلْمِ نبنيهِ وننشئُهُ والروحُ تُصغي وعينُ الوهمِ تَبتسِمُ
يا جيرةَ الحيِّ إن الشوقَ يجذبُني والعمرُ أضحَى شقاءً هدَّهُ الضَّرَمُ
ما عدتُ أرجو سوَى ذكرى أَطوفُ بها فالصدرُ أَوْدَتْ بهِ الأشجانُ والألمُ
فلتذكروني إذا أمضي فلا أملٌ والجُرْحُ ثارَ وما أنفكُّ أُتَّهَمُ

لا ملام [1]

أَطيلي ما بدا لكِ في ملامي فَما أَخشَى الملامَ معَ السَّقامِ
تحملتُ الأسَى عُمْري فقلبي تحصَّنَ في دروعٍ من سهامِ
ألامُ! وهلْ يُلامُ سوَى زمانٍ تفنَّنَ في الخصامِ والانتقامِ؟
لقد أَودَى بما مَلَكَتْ يميني وقيَّدَني لِيكبَحَ مِن زمامي
فلومي ما بدا لَكِ لا أُبالي إذا جُمِعَ الظلامُ على الظلامِ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

رضينا اليأسَ فيما قد تبقَّى — أَبعْدَ اليأسِ نأبَهُ بالكلامِ؟
فقُولي لن يُحَرِّكني ملامٌ — مضَى عهدُ الصبابةِ والهُيامِ
إذا ذُكِرَ الهَوَى فَشُؤوْنُ عَيني — تَرَقْرَقُ.. وَيْلَ عَيني مِنْ غَرَامي
لَقَدْ كُنا وكان الطهرُ يوماً — فماتَ الطهْرُ من عامٍ لعامِ
فما ذنبُ الفؤادِ إذا تردَّى — من الأيامِ في ثوبِ الرَّغامِ؟
رأيتُ الدهرَ كبلني بقيدٍ — تَغَلْغَلَ رغْمَ سعيي للعِظامِ
ولّما طالَ صبري زادَ غيظاً — وأَمْعنَ في العنادِ وفي الخصامِ
وأسلَمَني إلى نومٍ طويلٍ — كشأنِ الطفلِ من قبلِ الفِطامِ
"فملَّنيَ الفراشُ وكانَ جنبي — يَمَلُّ لقاءهُ في كلِّ عامِ"
"قليلٌ عائدي دَنفٌ فؤادي — كثيرٌ حاسدي صَعْبٌ مَرامي"
"عليلُ الجسمِ مُمْتنِعُ القيامِ" — ضعيفُ الحَوْلِ مِن طُوْلِ المنامِ
فَلُومي الدهرَ إن أزمَعْتِ قَولاً — وكُفِّي بَعْدَ ذلكَ عن مَلامي!

شموخ (١)

ذَهَبَ الشبابُ وولَّتِ الأيامُ — وَغدا الفؤادُ تحوطُهُ الآلامُ
كم عاش جوفَ الريحِ يدفعُ لفحَها — ومضَى تطوفُ بنبضِهِ الأوهامُ
يَحثو الوجودَ عن الحقيقةِ علَّهُ — يجدُ الجوابَ فتختفي الأسقامُ
كيفَ الحصانُ قدِ استجابَ لظالمٍ — وكَبَتْ خيولٌ كلُّها إقدامُ؟
أم كيفَ يُشرقُ بالورَى ألقُ المنَى؟ — ومتى ستبصرُ في الدجَى الأحلامُ؟
ما لِلئامِ على البسيطةِ سُوِّدوا — وخبا الضياءُ ونَدَّتِ الأرحامُ؟
أينَ الرفاقُ؟ وأينَ مَن نَهفو لهمْ؟ — وإلى متى تلهو بنا الأيامُ؟
عبَّأتُها مِن مهجتي وبعثتها — في الأفقِ أنغاماً لها أنغامُ

(١) من كتاب: "وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

ونثرتُها شوقاً على أبوابِكُمْ		وظننتُ أني صاحبٌ ومَقامُ
فإذا الذي في أرضِكُمْ رَوَّيتهُ		يَرْتدُّ طَعْناً فالفؤادُ حُطامُ
وإذا العيونُ عن الحقيقةِ أُغْمِضَتْ		عَمَّ الظلامُ وسادَتِ الأقزامُ
تلكَ الحياةُ مفازةٌ.. لكنهُ		مهما الحصانُ كبا فليسَ يُضامُ
فازْرَعْ زمانكَ فرحةً ومحبَّةً		فالعُمْرُ زهْرٌ والأسَى أنغامُ

عتاب [1]

قالتْ بِصَوْتٍ ساحرٍ مُتدللٍ		وافتَرَّ ثَغْرٌ ضاحِكٌ بَسّامُ
مَن يا تُرى أَلهتْكَ عِنْدَ تَغَيبي؟		ومَنِ استَبَتْكَ فسالتِ الأنغامُ؟
مَن شاغَلَتْكَ؟ ومَن تُرى حَدَّثتَها؟		ومَنِ التي من وحيِها الإلهامُ؟
ما غابَ وجهُكِ -قلتُ- مذْ فارقتِني		أوْ غابَ عني الشوقُ والتهيامُ
عيناكِ تؤنسُني بسِحْرِ حديثِها		وشذاكِ أنى أَرْتمي أَنسامُ
وهواكِ يَملأُ وَحدتي ويَشُدُّني		وبنورِ وجهكِ تُشرِقُ الأحلامُ
قالتْ بدَلٍّ ساحرٍ: يا وَيْلَتي		أوَ كنتَ أثناءَ الغيابِ تنامُ؟

يا قدس [2]

داعي الهوَى في مقلتيكِ دعاني		لبيكِ.. أينَ مِن الغرامِ مكاني؟
دنياي في عينيكِ تَحفِلُ بالرِّضَى		وتدورُ بينَ محبةٍ وتفاني
أهواكِ فَلْيَدَعِ الوشاةُ مقالَهُمْ		فحديثُهُمْ ضَرْبٌ من الهذَيانِ
أنا منكِ فالتمسي الجزاءَ فإنني		أَرْخَصْتُ عمري في هوَى الأوطانِ

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) مجلة المنهل، العدد: ٤٨٧، رمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، ص: ٦١.

يا قدسُ دنَّسَكِ البغاةُ وأَحرقوا ... ما شادتِ العلياءُ من أركانِ
لبيكِ.. عارٌ أن تنادي لاهياً ... لا يستجيبُ لصرخةِ الإيمانِ
لا ساغَ ماءُ النيلِ يوماً في فمي ... وثراكِ بينَ مذلةٍ وهوانِ
ابنُ الجهادِ أنا سقاني وِرْدَهُ ... وطنٌ على حُبِّ الجهادِ رعاني
هذا الدمُ المسفوحُ مِن شُهَدائنا ... قد هاجَ إحساسي وهزَّ كياني
كَمْ مِنْ أبٍ شيخٍ يُنادي طفلَهُ: ... ولدي تَخِذتكَ عدَّةً لزماني
كَمْ مِنْ صغيرٍ راحَ وهْوَ ضحيَّةٌ ... يشكو صنوفَ الذلِّ والحرمانِ
كَمْ مِنْ فتاةٍ سلَّها مِن خدرِها ... شوقٌ إلى زوجٍ وسِرْبِ أماني
هَدَموا البيوتَ ودمَّروا أركانَها ... وتقدموا بالزُّوْرِ والبهتانِ
بَقَروا الـحُبالى دمروا بيارةً ... سفكوا الدماء تسيلُ كالعقيانِ
لا ردَّهُمْ عقلٌ ولا عِلمٌ ولا ... دينٌ ولا خوفٌ من الديّانِ
عارٌ على الأحرارِ في أوطانِهِمْ ... أن يَخضعوا للأسْرِ والجُرْذانِ
يا قدسُ يا مسرَى النبيِّ المصطفَى ... لبيكِ.. صرخةُ ثورةٍ وحنانِ
النصرُ في غدِنا القريبِ فضمِّدي ... جُرْحَ الأسَى يا قدسُ بالإيمانِ
ليعودَ حُبّي في ربوعِكِ زاهراً ... ونُشتِتَّ شَمْلَ نواعِبِ الغربانِ
يا قدسُ يا مهدَ الغرامِ المُرتَجَى ... يا غنْوَةَ المشتاقِ والهيمانِ
زِيدي صُموداً واقهري الباغي فما ... أحلَى انتصارَ الحقِّ رغمَ الجاني
سنعودُ فارتقبي الخُطى واستبشِري ... هذا أوانُ النصرِ في الأكوانِ
دُنيا الطغاةِ الفاسقينَ تحطَّمَتْ ... وبدا الصباحُ يطوفُ بالأوطانِ

نداء الكريم [1]

نادِ الكريمَ إذا أردتَ أمانا ... وادْعُ الرحيمَ إذا طلبتَ حنانا

نادِ الذي رفعَ السماءَ إذا عدا ... عادٍ عليكَ ولم تجِدْ أعوانا

وادعُ العزيزَ إذا تُصيبُكَ نكبةٌ ... تلقَ العزاءَ لديهِ والسُّلْوانا

كم من همومٍ لم أكُنْ لأُطيقَها ... تدَعُ الحليمَ من الأسى حيرانا

ناديتُ منها للرحيمِ فَرَقَّ لي ... عندَ النداءِ ولم تعُدْ أحزانا

هيَ خصلةٌ عندَ الكريمِ عرفتها ... اقصِدْهُ تَلْقَ الجودَ والإحسانا

ثقة [2]

قالت رفيقاتُ ليلى ... والغمزُ في الناظرَينِ:

ماذا جرَى لفتاهــا ... اَلأخضرِ المُقْلَـتَينِ؟

لا مرَّ بالبابِ صبحاً ... أو طافَ من ليلـتَينِ

وما رأينـاهُ يَرنـو ... للبـابِ والكُـوَّتينِ

تُراهُ هامَ بــأُخرَى ... وَرَاعَ لَيلَى بِـبَينِ؟!

ردَّتْ عليهِنَّ ليلَـى ... والوردُ في الوجنتَينِ:

ما بينَ قلبِ حبيبي ... هوىً عميقٌ وبَـيني

فما تُـرِدْنَ بهـذا؟ ... هواهُ ملءُ اليـدَينِ

وإن تناءى بعيـداً ... وباعَدَ الخطوَتينِ قَهْراً

أنا أُعيـدُ حَبـيبي ... بألحـاظِ عَـيني

---

(١) مجلة المنهل، العدد: ٤٣٥، رجب/ ١٤٠٥هـ، ص: ١٣٦.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

حكاية [1]

وقالتْ بثينةُ: ما لِلفَتَى أَراهُ بِكلِّ أَوانٍ هُنا؟
يشدُّ الطريقَ إلى حيثُ أمشي كأنْ ليسَ في الدربِ غيري أنا
يسيرُ ورائي بوجهٍ صَبوحٍ يضوءُ على مقلتيهِ السَّنا
وأسمعُ منهُ رقيقَ الكلامِ بأني هواهُ وأني المُنَى
فأشعُرُ بالنارِ في وجنتيَّ ويخفقُ قلبي إذا ما دنا
ويرقُصُ شعري جَموحاً فتياً ويُرْبكُ خطوي إذا ما رنا
ويقصُرُ خَطوي رويداً رويداً إذا لاح بيتي على المُنحنَى
وأَدلُفُ للبيتِ.. خطوي ثقيلٌ كأني أسيرُ لبحرِ الضنَى
وأَجلسُ أَرسمُ فوقَ كتابي بعقلٍ شَرودٍ زهورَ الجَنَى
أحقاً أثرتُ لديهِ الفؤادَ وصرتُ الحبيبةَ والسوسنا؟
وأمضي أَعُدُّ حِرابَ الثواني لأسمعَ في الصبحِ حلوَ المنى

الذكريات والصدى [2]

ذكراكِ أشعلَتِ الفؤادَ حنينا فانْسابَ شِعْراً تارةً وأنينا
أرنو إلى الأفُقِ المُنَوَّرِ علَّني ألقى به خَفْقَ الخُطَى يأتينا
وأظلُّ أُنشدُ للطيورِ ملاحناً تحكي أريجَ الوردِ والنسرينا
أدعو النجومَ لكي تَقُصَّ ضراعتي للدهرِ علَّ الدهرَ لا يُقصينا
كنَّا وكانَ العمرُ محضَ سعادةٍ واليومَ ألوانَ الأسَى يَسقينا
يا ذكرياتِ السعدِ طوفي واملئي كأسي بفيضٍ منكِ قد يُروينا

---

(١) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤٠٩هـ، ص: ٨٠.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

كم ليلةٍ قد كنتُ فيها فارساً والحبُّ من ليلايَ كان مكينا
قالتْ: مساءُ الخيرِ حينَ تلامَسَتْ أطرافُنا وتعانقتْ أيدينا
ودنوتُ ألثِمُ خَصلةً من شعرِها وَدَنَتْ، وَبَادي الشوقِ لا يُغْوينا
ومضتْ خُطانا في الدروبِ طليقةً نحكي ونضحكُ والرِّضَى يَطوينا
قالتْ: يقولُ الناسُ إنكَ شاعرٌ والمَينُ للشعراءِ صارَ خدينا
فأجبتُ والآلامُ تَهصِرُ مُهجتي حِيْناً، وَتَعْتصِرُ المَدَامِعَ حِيْنا:
الشاعرُ المطبوعُ لا يَسلو الهوَى كالطيرِ قد ملأَ الحياةَ لحونا
الشعرُ دونَ هوىً يُرقرقُ لفظَهُ هُوَ ذَلِكَ المَيْنُ الذي تَعْنينا
فتبسَّمَتْ في رقةٍ وتنهدَتْ ومضتْ تَقُصُّ غرامَها المَكنونا
ومضتْ لحاجتِها وسرتُ لحاجتي وتفرَّقَ الركبُ الذي يحوينا
واليومَ أذكرُها فأذكرُ صورةً ما تَنمحي مهما الأسَى يَكوينا
يا ليتَ شِعري هلْ نعودُ فنلتقي بَعْدَ التفرُّقِ والهوَى يُعطينا؟
وإذا التقينا هل تعودُ سعادةٌ؟ كم قالَ قلبي هاتفاً: آمينا
حسبي التذكرُّ في الحياةِ وسيلةً تمحو عن القلبِ الذي يُصمينا
فالذكرياتُ صدى ليومٍ قد مضَى حَسْبُ المُعَذَّبِ أن يكونَ أَمينا
كم كنتُ أرجو غيرَ أني لم أجِدْ غيرَ الهمومِ على المدَى تأتينا
فلتغفري بُعْدي فدهري لم يشأْ والعمرُ أصبحَ حسرةً وشُجونا

هواكَ نور [1]

على الآلامِ كمْ عشنا سـنينا نطاوِلهـا ونحيـا ظامئينـا
وكمْ عشنا تطالعُنـا الأمـاني وتَخدعُنا فنرضَى خاضـعينا
وكمْ آثرتُ أن أحيا وحيـداً أُداري في الأسَى جُرْحاً مَكينا

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

ولْمْ أَجِدِ الهنـــاءة في زمــــاني | وكيف ولم أكُنْ إلا طعينـــا؟
فقدتُ على الشبابِ سنينَ فَرْحي | وعشتُ أطالعُ اليـــأسَ المُبينـــا
وطال الهـــمُّ والأيـــامُ ترمـــي | مـــصائبها ولا ألقَـــى مُعينـــا
وكنتُ إذا شكوتُ مصابَ قلبي | وجدتُ الدهرَ زادَ لي الشجونا
هويتُ ولم أجدْ في الحبِّ نوراً | فعدتُ أصوغُ في حبي الأنينـــا
حفظتُ مكارمَ الأخلاقِ جَهدي | وكان الدهرُ يـــأبَى أن يلينـــا
وقدَّمْتُ المعونةَ رَغْمَ سُـــهدي | فكانَ الأجـــرُ لي داءً دفينـــا
وكنتُ أظنُّ أني سوفَ ألقَـــى | مِنَ الدنيا رفيقـــاً أو خـــدينا
ولكـــنَّ الزمـــانَ أبى هنـــائي | فعدتُ أَجرُّ أذيـــالي حزينـــا
ودرتُ أدقُّ أبـــوابَ المنايـــا | عساها ترفعُ المَقْـــتَ المكينـــا
فلمْ أجدِ المُجيبَ على نـــدائي | سوى ربي يزيلُ ليَ الـــشُّجونا
وجدتُ اللَّـــهَ في الآلامِ طِبـــاً | وحصناً في مُلِمَّـــاتي حـــصينا
إلهي أنتَ تعلمُ مـــا بنفـــسي | وتَسمعُ توبتي فاقبَـــلْ حنونـــا
وجدتُ هواكَ نوراً أيَّ نـــورٍ | ومَنْ يَعْشَقْ يَرَ النـــورَ المبينـــا
تَخِذتُكَ أنتَ في الأنواءِ حِصناً | وخيرُ الحصنِ أنتَ إذا خشينا
وعُذري أنني قد عشتُ جَلداً | أُصارِعُ جاهـــداً داءً حَرُونـــا

رسالتها [1]

عَزَفَ الخطابُ روائعَ الألحانِ | فهفا الفؤادُ ولَجَّ في الخَفقانِ
وتراقصَتْ في القلبِ آلافُ المُنى | لِتَشِيْدَ كَوناً زاهيَ الألوانِ
يا أنتِ يا عطرَ الصباحِ وهمسَهُ | كيفَ انْفَلَتِّ إلى شِعابِ كياني؟
إنّى نظرتُ رأيتُ وجهَكِ باسماً | يَرنو إليَّ بِرِقَّةٍ وحنانِ

(١) المجلة العربية، ذو القعدة/ ١٤١٤هـ، ص: ٥٧.

لكأنَّ عينيَ قد غدوتِ مياهَها ... وكأنَّ وجهَكِ قد غدا أجفاني

يا أنتِ يا دفءَ الحياةِ ونُورَها ... مِنْ أينَ جئتِ بروعةِ التبيانِ؟

الحرفُ وشوشةُ الرياضِ وعطرُهُ ... واللفظُ نمنمةٌ مِنَ الوُجْدانِ

هَمَساتُ صوتِكِ في الضلوعِ أناملٌ ... تمحو الندوبَ فتختفي أحزاني

فلْتغفري صمتي فَبَعْدَكِ لم أَزَلْ ... مُتَكَسِّرَ الكَلِماتِ والأوزانِ

العودة [1]

إذا مـــا مالـــتِ الأغـــصانُ وَهنـــا

وصـــاحَ الطـــيرُ للـــدنيا وغنّـــى

وعادَ القلبُ يـــذكرُ كيـــفَ كُنّـــا

وغنّـــى للغـــرامِ الحُلْـــوِ لَحْنـــا

. سَأَنْسَى كُلَّ ما قَدْ كَانَ مِنّا

سأَنـــسَى كـــلَّ أحلامـــي اللـــوَاتي

شَقِيْتُ بها وقـــدْ جَفَّـــتْ حيـــاتي

وأَتـــرُكُ مـــا بنيـــتُ بأُمـــسياتي

وأُنكِـــــرُ كـــــلَّ آمـــــالي وذاتي

. وأنسَى أن في عينيكِ أَفنى

سأنسَى مـــا قَطَعْنـــا مِـــن عهـــودِ

وأنثُـــرُ مـــا قَطَفنـــا مِـــنْ وُرودِ

وأَكسرُ نـــايَ أَحلامـــي وعُـــودي

فجُـــودي بعـــدَها أو لا تجُـــودي

. فإنَّ القلبَ قد أضحَى مُعَنّى

ولكنّـــي أَخـــافُ هـــواكِ لَحْنـــا

---

(١) مجلة المنهل، جمادى الآخرة/ ١٤٠٥هـ.

وأَرقبُ خَطْــوَكِ الخفّــاقَ وَهْنــا
وأَخشَى أن أُحَطِّــمَ مــا رَسَــمْنا
فأَحيــا في عـــذابي بـــلْ ســأفنى
وأَرْجعُ لا أَرَى إلاكِ مَغْنى .

ما أضيعَ العمر (١)

تبسَّمَ القلبُ واخضَرَّتْ حَواشيهِ ... وكنتُ أَحسَبُهُ يَشقَى بما فيهِ
وراحَ يَخْفِقُ جَوْفَ الصدرِ مُنتشياً ... وباتَ يُسمعُني أَحلَى أغانيهِ
لا آدَهُ العمرُ إذ راحتْ سنابكُهُ ... تُقَوِّضُ الحُلْمَ أو تُخفي روابيهِ
ولا رحيلُ الصِّبا —واللهوُ يَتبعُهُ— ... أَنْهَى القصيدَ ولا أخفَى قوافيهِ
ولا المشيبُ وباتَ القلبُ يُنكرُهُ ... يُثني جوادَ الهوَى عن رَوْدِ ناديهِ
فالحبُّ كالعطرِ في الآفاقِ مُنتشِرٌ ... مَن ذا يدافعُهُ؟ مَن ذا يداريهِ؟
مَنْ قالَ إن الهوَى بالعمرِ مُرْتَهَنٌ؟ ... هل يُنتقَى اللحنُ إذ ينسابُ شاديهِ؟
فهاتِ لحنَكَ إن الحبَّ غايتُنا ... ما أضيعَ العمْرَ إن جفَّتْ سواقيهِ

نفس ضعيفة (٢)

طافتْ تَدُقُّ على الأحلامِ تسألها ... بَعْضَ العطاءِ وتشكُو فيضَ بَلْواها
جُنَّتْ مِنَ الشوقِ والأوهامُ تدفعُها ... دفعاً إلى غَمَراتٍ عِشْتُ أأْباها
ما ضمَّنا الليلُ إلا زادَنا أَسَفاً ... أَنْ لستُ أُقنعُها أو لستُ أَرْضاها
ضِدَّانِ ما اجْتَمَعا إلاّ علَى إحَنٍ ... نفْسٌ ترومُ وعقلٌ يطلُبُ اللَّهَ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، ص: ١٥٩.

أهواه [1]

هَتَفَ الفؤادُ على النوَى: أهواهُ ... وَأَعيشُ مشدوداً إلى ذِكراهُ

فَهُوَ الهناءُ لعِيشَتِي ونعيمُها ... وَهُوَ الندَى للقلبِ وَهْوَ ضِياهُ

في مُقلتيهِ أَرَى هناءً دائماً ... دُنيا يعِزُّ لحُسنِها الأشباهُ

وبوجنتيهِ تَرِفُّ أزهارُ الرُّبى ... ودلالهُ رَغْمَ الأسَى أَرضاهُ

إني لأذكرُهُ فَتُشرِقُ عِيشتي ... ويكادُ يَحْطِمُني الأَسَى لولاهُ

فَهُوَ الصفاءُ.. هُوَ الهناءُ.. هُوَ المنَى ... وبراحتيهِ الخُلْدُ رَغْمَ جَفاهُ

وَهُوَ الشقاءُ.. هُوَ الجحيمُ.. هُوَ اللَّظَى ... وَهُوَ اللهيبُ وَجَنتِي دُنياهُ

هَتَفَ الفؤادُ وَهَلْ يَرِقُ لصيحتِي؟ ... فَأَعيشَ طُوْلَ الدهرِ في مَرعاهُ

وأظَلُّ أنظِمُ في هواهُ قلائداً ... تُزري بِقيسٍ في هَوَى لَيلاهُ

أم أنني ناديتُ صخراً جَلْمداً ... سَحَرَ الفؤادَ وزادَ مِنْ بَلواهُ؟

ما عدتُ أدري غيرَ أني ساهرٌ ... لا نُورَ في هذا الظلامِ أَراهُ

والجوُّ ساجٍ مُنصِتٌ وكأنما ... يُصغي لِهَمْسِ الليلِ أوْ نَجْواهُ

أغنية [2]

لا تَسَلْ عَنْ مَدْنفٍ يوماً خَلِيّ ... أوْ تُسائلْ في الهوَى قَلباً عَصِيّ

لا تذيعُ العِطرَ إلا زهرةٌ ... أو يَجُوزُ الرميُ إلا للقِسيّ

يا لَقلبي مِن غَرامي أينما ... باحَ لم يَسمَعْ سِوَى صَمْتٍ وَعِيّ

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مخطوطة بقلم الشاعر.

(٢) مجلة المنهل، جمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ، ص: ١٥٩.

أوْ ملامٍ من حسودٍ كاشحٍ رَاحَ يَرمي جاهداً قلبي النَّدِيّ

منْ رأَى صَباً سَلا أو عاشقاً رامَ أنْ يَنسَى وَلَو حُبّاً شَقِيّ؟

ليسَ لي في الأمرِ إلا أَنني في هَواها عِشْتُ ظَمآناً رَوِيّ

نظرةٌ منها تُريني جَنةً بَسْمَةٌ مِنها بِدُنيا مَنْ رُقِيْ

صورةٌ للسحرِ في أَعطافِها تَيَّمَتني يَا لَمَأْسُوْرٍ هَنِيّ

تَيَّمَتْ قلبي وصارتْ مُهجتي واسْتباحَتْ كُلَّ مَا يَجْري عَلَيّ

سائلُوها ما الذي قد رابَها؟ فَانْثَنتْ تَقْسُو عَلَى قَلبي الفَتِيّ

ب – فائت شعره الحر :

قلت : يا محمود [1]

هي سوسنات
والمَدَى نوارة
وأنا وفاطمة ابتهال ..
صهوة للنور
والبنت المسافات
المسافات ارتحال
بين همهمة النسيم
وبين فاصلة من الطمي الندي
ووشوشات نخيلة
ضربت بقلبي موعداً أكذا الطريق ؟
كأنه
وتضاحك الألق الطفوليّ ..
استطارت نفحة النعناع عشقا
قال : فانظر هاهنا
دفء وسلوى ..
قلت : ما نبغي ؟
وكل دروبنا متفصدات
قال : فاصعد ..
للثريا ضحكة فتحت شرايين الرؤى
فاضرب عصاك ..
وشق درباً للبعيد
أنا وفاطمة انكسارات
فمن ذا يكفل الأحلام ؟
قلت : يا محمود

ناولني المَدَى لأحيك منه عباءة
للريح ما نسجته من زمنٍ صبابات الفصول
وقل لأحمد : لا يجِدْ
فاليوم عبد الله موجوع
كساقية عجوز قلبه ..
كزهيرة نضجت وحان قطافها
ما للثريا لا ترد تغربي ؟
أو تستديم مودتي ؟
لكأن ما غرسته زقزقة التباريح
اصطفته الريح ..
هل ستعود فاطمتي شذى ؟
إن البنفسج في الضحى ..
ينتابه الوهج الكسيف ..
فهل لأحمد أن يعلق في الفضاء قصيدتي ..
محمودُ لا تركض
فما آنست في ربواتها نارا
و تلك القبرات ضنينة
فاسحب بساط الغفو
أو فاقرأ مقام العاشقين
لأنت أبصر من وميض البرق ..
أجود من دموع الصب
لا ظل .. و لا دفء ..
فرتل همهماتك في الفضاء
فما لفاطمة ارتجاع

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

ترنيمة للنجوم [1]

مدَى

زينته النجوم

وألقت به قرطها المرمري

فلِلعاشقين فضاءاته

وخزة من سنان البعاد

وترنيمة لارتقاب المواعيد

أو رشفة من شهاب ندي

رحيل على سندس..

والمدَى في ابتسام

يلملم في لهفة ثوبه

كصبي شقي

ويمضي ليجمع في كفه ما تناثر ..

أقراطها ..

زفرة للفتى

وبقايا الرؤى

ثم يلقي بها

قبضةً من ضياء

ضياء ربت من شذاه الدروب

وشب له الحلم عن طوقه والنخيل ..

كذا أنبأتني الوهاد ..

مراياه

شدو الطيور

وثغو الزهور

ومشكاته

صهوة للبعيد

وأنفاسه

سدرة الإبتداء

مهيأة للخروج ..

اخرجي ..

ثلة أو فرادى ..

فإنا فتحنا لك الصدر ..

لكنها البنت ترفض ..

والصافنات ..

كذا أنبأتني النجوم

فلا تذهبي حسرة في الفراغ ..

وإن شاغلتك الرؤى

أو سبتك نجوم الفضاء

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

مقطعات من بحر الوطن [1]

— ١ —

خمسون عاما ..

والبلاد تمور في صدري

وتشطرني أحابيل النصوص

خمسون والحرف اشتعال في دمي ..

أسري به وبنا يغوص

خمسون .. كم في العمر من خمسين

يا وطناً تسربل بالنكوص ؟ !

مَن يا ترى سيجيبني

مِن أين ينهمر اللصوص ؟

— ٢ —

ابن من ؟

ابن هذا الوطن

مهنتك ؟

كسر كل القيود ودكدكة المستحيل

عمرك الآن كم ؟

ألف عام مضت

أو تزيد قليلا

بها كنت أرتق خيط الأماني

وأزرع في الأرض صبراً جميلا

وعدت .. تئن خطاي

وأبكي النخيلا

— ٣ —

ذنب من كل هذا العفن ؟

المواضي دِمَن

والأواتي دِمَن

ذنب مَن ؟

الشياه التي طأطأت

الكلاب التي هللت

ذنب من يا وطن ؟

— ٤ —

وطن في حجم الكون

وكون في حجم القيد ..

تلك قضية

من يمنحني صك الحرية ؟

— ٥ —

سائر أرتجف ..

كيف يا فاتنة

تخرج الأغنية ؟

— ٦ —

الجموع التي توجتك

ومدت لك الأجنحة

لم تكن غير باب

إلى سدرة الأضرحة

— ٧ —

هدهد حزني ..

أخبرني أن العمر تجارب

يا اَلله .. ألف واللص يعيث !

و ما زال الشيخ جهولاً يمضي ..

لا يعرف أين الدرب

ولا كيف يحارب !

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

أغنية إلى علي – مهداة إلى علي الشرقاوي [1]

الريح حمائمه والكون ..
فيا الولد الطالع في أحراش الحرف
أجبني ..
من يسرج خيل أشعتنا ؟
من يهتف للجبل ؟
ومن يخصف أوجاع القلب ؟
ومن ... ؟
الأرض تقطع إصبعها ..
و (علي) يخترق الأفق ..
يدندن ..
يا ضاحي ..
موجوع بالشعر فلملمني
يا الأبيض .. دثرني بغلالتك
ولوّن عينيّ ..
اسلخني من وشم البحر المتصاهل فيّ
وأوقد لي يا ضاحي ..
أتلمس رأسي ..
أعزفُ بالنار أهازيجا
يا غيث :
السفلس يتربع فوق مدار خرائطنا

هل أسرج حرفي ؟
أم نأوي للصخرة ؟
محتشداً باللوم ..
لماذا حاورت الماء وحيدا .. ؟
أحصيت الرمل
الماء يراوغني
والسفلس يفترش رؤوسا
هل حان القطف ؟
(علي) ما زال يراود حبات الشعر
الفاء ممالكه ورؤاه
وقلبي عصفور
فأجبني
ما للريح وهذا ؟
من لي يا فطري القلب
ومن لك ؟

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

درويش – مهداة إلى درويش الأسيوطي [1]

مشحون بالأرض

ومشحوذ بالشعر

وممتلئ بالأحلام

ومهووس كالأطفال

فقل لي ..

من أي الأبواب يجيء الدمع ؟

هذا ولد مندفع كالشلال

وملتف بالأوجاع

كأن مثار الأوطان على كفيه خيول ..

وكأني ..

قال : – وكان الدمع يخالطه ويغالبني –

من منا أشعل أوجاع القلب ؟

ومن منا عبأ صاهلة الأوطان ؟

ومن منا أسبل جفن الريح ؟

الولد المندفع الدرويش

يحاورني

ويزلزل كل بحور العشق

خلياً يتركني

ويدور بخرقته يضرب بالدف ..

يغني للأرض

وللأطفال ..

فمن يتبعه

ويفر ؟

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

عقوق [1]

العقوق الطالع من صدري
قد لج بعيداً في الطيران
مهدتُ له الآفاق ..
وأطعمتُ المنقار فؤادي
واللحن الفطري
وعلمتُ جناحيه التحليق
وسويتُ له الأغصان
فإذا ما بزغ الريش ..
تسلل من بين يديّ
يدندن لحن النسيان

قسم [2]

قلبي من زمن
يسبح في بحر غرامك و يجدّف
ما كلت منه أمانيه
و لم يبلغ يوماً شاطئه
أو حتى أشرف
فأجيبي..
هل مس نداه
شغاف القلب ؟
وهل طاف عليك – عبيرا –
وبأي علامات الحب سأعرف ؟
قالت :
أهواك – كما تهوى –
والمصحف

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

(٢) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

افهميني [1]

افهميني ..

لم يعد في العمر ما يغري سفيني

والصبا الفواح

إن ألقى مراسي الشوق

لا يحني جبيني

لا .. ولا همس النجوم الخضر

إذ يلقي أريجاً يستبيني

فافهميني

كل ما أعددته قد ضاع مني

في ارتحالات سنيني

وخطانا

بينها بون من العمر

و بيد

ضاع في أنحائها خطوي

كما ضاعت لحوني

فاستريحي

وأريحي طائراً فر المدى

من بين كفيه

كما فر جنوني

---

(١) من مجموعة تسلمتها من ابنه محمود مطبوعة بالحاسب.

تدحرج غيمة .. وتصعد [1]

لم تكن غير فاطمة
الماء من راحتيها طريق
إلى المنتهى
والمَدَى صهوة من سديم
على الماء تجلس
في حجرها الأنجم الذابلات ..
تدحرج أحلامها في شعاب الضلوع
وترفو رؤاها
فترتد أرجوحة من هدير
وتحثو مواجيدها
أو تقلب كفاً تنقر فيها الطيور
على قبة من رماد
هي استخلصتك لها واصطفتك
وألقت عليك محبتها
فاستحلتْ مدارا
لها ما تريد
فما بيننا خطوة من بلاد
ولو كان يدري
لما عيرته الدروب
و حط المغيب و قال : القطاف
و قال : استعن
ثم لا شيء ..

عرش على صهوة الأفق يمضي
وفي القلب حبل من الماء يصعد ..
لا تعد عيناك عنها
و غابت
فغابت شقائقه والشقيق
ها هو الوقت ينساب
والريح تهدم كل الخيام
فهل باخع نفسك المستهامة يوما
على أفقها المخملي ؟
دماء من القلب تقسم :
(إن حضورك موت وإن غيابك موتان)
ولا شيء غير ضجيج الرؤى..
وهو يمضي يباهي بها
فاقرؤوا ما تيسر من حزنكم
يثقل الآن ميزانها
لم تعد في المدى قبضة من خيار
فهاتي يديك
لندخل قلب القصيد معا
وارجعي للمدى ديمة
وادخلي في الرؤى ..
حان وقت الدخول

(١) مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر"، ص: ٣٣.

جنون [1]

قلبي عصفور مجنون
يتقافز إن أبصر بنت الجيران
ويمشط أيام العمر
ويخفي ما ابيض
ويرسم سهماً في قلبين
على الجدران
وشجيرة توت
فارعة الطول
ورائعة الألوان
إذ تنصرف ولا تلتفت إليه ..
كسيفاً يمسح بأصابعه
أحد القلبين
ويغفو مكتئبا
فوق الأغصان

غروب [2]

وَيْ ..
لكأن العمر تولى من بين يدَيَّ
فلقد مرت في دل
– يسبقهن العطر –
بنات الحي
يا قلباً عذبه الوهم
وما التفتتْ واحدة
منهن إليّ

(١) مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر"، ص: ٣٤.

(٢) مجلة الرافعي، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: "قصائد لم تنشر"، ص: ٣٤.

وماذا لو كنت عصيت ؟ [1]

لا تفتح بابك للريح
ولا تنسج من نسغ أخيك مدارج
كان الصبح يضمخ جبهته
ويحط عبيراً فوق عمامته
إذ يرسل فيضاً نحو دماغي
وأنا مشغول
بحديث رفيقي
عن فاتنة في ناصية الليل
تجاذبه أطراف النأي
وإذ تضحك يشغلها
كان الشفق يخالسني
إذ يروي كيف امتد
وليلاي تطالعني فيضاً نوريا
وحمائم فل
وسنابل أمن ..
يهتف والصبح يضمخ جبهته :
أسلم ساقيك
لساقية العشق
ودر في دائرة البدء غناءً واتبعني ..
منتشياً ألقيت بنعلي
ودخلت بحضرته

كن شجراً من يقطين ..
ما يتيسر من آيات العشق
وما يتسامى من أبيات الشوق
وكن للشعراء جناحا
— كنتُ —
وللمحبوبة وعداً قمريّا
— كنتُ —
وللصوفي الخرقةَ ..
للأطفال الحلوى ..
للحلم برَاقا
— كنتُ —
لماذا يطردني الشاعر ؟
تنكرني فاتنتي ؟
يلفظني الحلم
وشجر اليقطين ؟
ويقذفني الأطفال
بخرق الصوفية
والحرف ؟
وماذا لو كنتُ عصيت ؟

---

(١) مجلة المنتدى، السنة: ٦، العدد: ٦٧، فبراير/ ١٩٨٩م، ص: ٢٣.

أنشودة الريح [1]

وغزلت من شوقي إليك تميمة
علقتها جيد البلاد
لعل نجماً يعتريك ..
يشد ناصية الرها ويشدني
ويهز ما سكن الجوانح ..
ما تهلل في الدماء
وفي المَدى ..
كفاك فوق ترائبي نامت
وألقت أصبعين على المفاوز
فاستدار الليل قنديلا ..
مواويلاً تنز الصبر ..
ترتق ما تمزقه نيوب الريح
حتى يرتقيك وينتشي
من يعرفون مسارب الطرقات
والطرقات فوق ترائبي نامت
وكفك غافية
وأنا المدلى في الدروب ..
تدور أوردتي على هام النخيل ..
وتستثير بلابل الشط التي
جهلت مقام الشدو
أضحت في الفضاء غمامة

تخفي مدار الفجر
لا أحد يشد عصابتي
وعصاي تلتمس المفاوز والسحب
أنا لا أحد ..
صوت يجلجل في فراغك ..
يرتجيك ..
يشد حافلة المنى ..
يلقي عليك ذوائب الأحلام ..
يجتاح القبيلة أن تصيخ ..
تعيد ترتيب الفواصل ..
تخصف الأكوان قدام الطيور ..
تمد ريحاً من خزائنها ..
اضربيه ببعضها
تبدو لك الأكوان ورداً كالدهان
ولا وَزَر
والريح تظهر ما استتر
أنا لا أحد
والليل متسع النشيج
وللمدى صوتي
وصوتك لاستدارات الزبَد

---

(١) مجلة المنتدى، السنة: ٨، العدد: ٩٣، إبريل/ ١٩٩١م، ص: ٣٤.

ما لي والنخل ؟ [1]

للفضاء اختلاجاته
والنخيل على مقلتيه
وهذي الحروف تراوده ..
كيف يبدأ ؟
أم كيف يفتح للحافلات العطاش الدروب
؟
فتى .. للأماني رؤاه
وللذكريات مداه
ترى ما الذي قد يقول رفيقي
إذا ما شكوت له قسوة الشعر ؟
ماذا لو ان المواجع ..
إذ واعدته تخلت ؟
وأن الحبيبة يوماً أطلت ؟
وماذا هي الآن ؟
تالله تفتأ تذكر ليلى
وما حالُ شمس تنام
على وجنتيها ؟
لي الذكريات
فماذا لها ؟
ما الذي قد تقول اللغات ؟
وماذا ترى بعد كاف أحبك ؟
ماذا لو النيل
نحو الجنوب استدار
ولملمَ كل الخيوط ؟
وكيف تعود الطيور التي غادرتك
وخلت بقلبك زقو النشيج ؟
ووجه أبي بازغ ..
سوف أحكي له ما جرى
منذ عشرين عاما
وكيف رهنت الحديقة ..
حتى الكتاب
وكيف نسيت الحواميم ..
ترى هل سيأخذ بعد الحديث برأسي ؟
هي الزلزلات ..
وماذا لو الشمس ظلت ببطن السماء ؟
استبتكَ التواريخ
إني سقيم
فهل يخفض الحرف لي من حنان
جناح المودة ؟
هل تستظل به أمنياتي الجموح
هي البحر ..
ما للعصا لا تفتق مسرى ؟
وماذا يقول فتاي
إذا ما ابتعدت ؟
أعد ما حفظت ..
الأغاني .. المفضل
دمع البلاد .. الأمالي
قفا نبك .. أضحى التنائي
ترى .. من تسور محراب هذا المدى ؟ !

---

(١) مجلة المنتدى، السنة: ١١، العدد: ١٢٢، سبتمبر/ ١٩٩٣م، ص: ٦٢.

انطلاق [1]

قال : انتشلني

قلت : كان النيل يرحل في دمي

وعرائس الأكوان ترقب مطلعي

صبحاً يشيل حمائم الكلمات تحت الإبط ..

يطلقها ويرحل إثرها

قال : انتشلني

قلت : يرحل إثرها ..

يغفو على شفة النجوم

ويرتقي عشقاً يصفر لحنه

فتطل من قلب الدروب غزالة

قال : انتشلني

قلت : في بدء الطواف

صوافن الريح العجول تئز

صبحاً لم تكن .. فابحث إذا ضاع الصديق

عن الطريق

وسر عزوفاً عن مجادلة الرَّها

وادخل فؤادي آمنا

هدبي عليك حمامتان وأضلعي

قال : الوداع

فقلت : موعدنا غداً عند انشقاق الريح ..

حين الأرض تخلع قشرها

عند التجلي .. فانطلق

---

(١) مجلة المنتدى، السنة: ١١، العدد: ١٣٢، يوليو/ ١٩٩٤م، ص: ٣٤.

النهر واشتعال النخيل [1]

الغزالات ما عدن في رقرقات الضحى

يحتضنَّ المَرايا

وما عاد — إن مرَّ — يعنو له حضن صفصافة

أو تغني الطيور على راحتيه

ولا الودق من رئتيه يصب النشيد

دمي والنخيل اشتعال ..

أما آن للغو أن ينتهي والثغاء ؟

هو الآن شيخ على صهوة القيظ يمشي

وفوق يديه القرود انتشاء ..

تضاجع في شهوة حلمها ..

تنثر الزوبعة

والخيول بجوف مرابضها خانعة

إنها رقصة الموت للحلم ..

كيف ارتضيت لتلك القرود ..

تقلب بين يديك التوابيت ..

تنصب تمثالها ..

كلما دخلت أمة

لعنت أختها

غداةَ يهيئها الرب حفارة للقبور

على جثة الشمس تهزج زيفاً وخوفا

وتخطو إلى التيه في زهوة طيعة

أيها النهر يا موجعي للمدى حمحمات

فأشعل صهيل الرؤى مرة واقترب

---

(١) مجلة المنتدى، السنة: ١٢، العدد: ١٤٢، مايو/ ١٩٩٥م، ص: ٢٣.

عصفور النار [1]

الليل صاحبه

وفي كفيه تنبثق الحياة

والريح تعبث بالوريقات العجاف ..

تلوك ما خطت يداه

باحت له الكلمات فاستلقى

غريراً راح يرتع في أساه

يسري فتنداح الأماني صوبه

ويروح يخطر في رؤاه

العطر فاح لخطوه

وهفت له الأطيار

وارتقبت سماه

هو عاشق

طافت رياح النور فوق جبينه

ورمت على خديه زنبقة

وحطت عطرها فوق الشفاه

والخيل ما بلغت مداه

للهِ هذا الصب

عاش مغردا

ومضى

ولم يشعر به أحد سواه

---

(١) مجلة الأدبية، السنة: ٤، العدد: ٣١، جمادى الأولى/ ١٤١٦هـ، ص: ٣٥.

سنلتقي [1]

سنلتقي .. سنلتقي لا تجزعي
وسوف أنسى أدمعي
على الروابي الناضرة
وفي الرياض العاطرة
عند السفوح المعشبة
سنلتقي يا هاربة
سنلتقي عصفورتين تحلمان في صفاء
تغردان في هناء
ترفرفان فوق أجواء الفضاء
نلملم الضياء من صحيفة الأفق
ونقطف الزهور من حديقة الألق
عصفورتين تمرحان .. لا بعاد
ونسكب العبير في وداد
سنلتقي ولو قضينا العمر في فراق
سنلتقي في جنة سحرية المذاق
ثمارها الهوى وألحان الأمل
ونرتوي من مياهها أشهى غزل
سنلتقي .. سنلتقي لا تجزعي
وسوف أنسى أدمعي
على الروابي الناضرة
وفي الرياض العاطرة
عند السفوح المعشبة
سنلتقي يا هاربة

---

(١) مجلة الخفجي، السنة: ١٧، العدد: ٩، ديسمبر/ ١٩٨٧م.

وردة ذابلة [1]

وردًا كان صبانا

نتجمع حول فراشات الحلم

ونقتسم اللقمة

والثوب مبادلة

واللعب مقايضة

والفرش مناصفة والخوف

صبحًا كان العمر

وكان الفرس الطيني الموكب ..

نعدو خلف الأوهام السائمة الخضراء

وأكبو ترتد

وتكبو أمتد

ويمتزج الدم

فأجبني

كيف تباعد ظلانا

وغدونا تحت صليل البسمات

حديثًا ثلجي الأطراف ؟

أجبني

كيف ازورَّ القلب

وغاض الحب ؟

وأجبني أوتلك وصايا الأب ؟

أوتلك وصايا الأب ؟

---

(١) مجلة الحرس الوطني، ربيع الأول/ ١٤٠٧هـ، ص: ١٢١.

مشاغبة [1]

أنتَ أسلمته للنجوم

تشاغبها عينها

ثم ترميه تحت اللهيب حروفا ..

يشاكسها العشب والريح ..

تغفو على وجنتيه طيور النوارس ..

تدميه .. يصحو على همهمات الشفاه

وأنت الذي بعد دفء التوحد ..

ترميه للريح

والريح تطمس كل الحروف

ولليأس

واليأس جبانة الضوء ..

أنت تشاغله كالأماني

وتشغله كالحروف الرفاق ..

الرفاق الذين هنا خلفوه

يراقب خيل النجوم ..

يجادلها .. تصطفيه

وترميه صوتاً تخثر ..

يغفو على زقزقات الحروف ..

تشاغله بالوعود

فيصعد رغم ارتحال الفصول

ويمضي يشاكس بالحرف

قلب السكون

ويرجو لقاك

---

(١) مجلة الحرس الوطني، شعبان/ ١٤٠٨هـ.

ويبقى لك الشعر [1]

الجرائد مدت عراقيبها
في امتداح الذي والتي
والعصافير مدت مناقيرها
تنكش العشب
عن حفنة من دقيق وإقط
وخيط من النور ترفو به حلمها ..
يعتلي وجهك المستحم بضوء التوهج
صمتي ..
فتبكي القوافي ..
تفر الحروف ..
تطير الضلوع شظايا ..
تخربش وجه المدى
والمدى حفنة من زبَد
المواقيت واقفة في مدار النبأ
والعيون استطارت عقيقا
هو الشعر باب إلى سدرة الموت
أنت الذي قايض النار بالأمن ..
عانى شقاء القوافي
ولسع البحور
وأشعلت في فرحة للدروب الجسد
راحل للأبد
أيها الشاعر الممتطي صهوة الشعر
والضوء والليل والنجمة الشاردة
راحل للأبد
أم هو الدرب قد ضايقتك مواجيعه ؟
فانفلتَّ – طوَى – نحو عبقر
ترجو الذي تبتغيه العصافير
وإذ راودتك الحسان وراودتهن ..
تطايرت عطرا ..
يروم انكسار القيود
وخلع الوتد
راحل للأبد
في عيون النهار
وفي همسات الورود
وليل الندامى
ويبقى لك الشعر
في حمحمات المدى ..
في ارتحال الصدى
فارتجز للجوى والنوى
وابتسم
كلهم زائفون
وارتقب
كلنا لاحقون

---

(١) مجلة الحرس الوطني، شعبان/ ١٤٠٩هـ.

محادثات ليلية [1]

تعرت على ساحل الليل في راحتي
وقالت : إليّ
تنام الكواكب في مقلتي
وتغفو الورود على وجنتي
وفي شفتيّ تحط الكروم
وشعري سنابل أمن سخيّ
فهيا إليّ
تغيب الشموس وراء الغمام
وما زال يهدل هذا الحمام
وصوت الزمان
يشيلك دوماً على راحتيه
ويلقيك بين اللصوص الإماء
وبين الشواعر والأدعياء
فكيف تصافيت والليل والأمنيات
بهذا الخواء ؟
ومدّتْ ذراعاً بقلب الضياع
وقالت : تثن على ساعدي
وألق الدلاء ومد الذراع
ويوماً فيوماً تجيء بشيء
حديث غبي
مقال ذكي

وهز الحروف
تساقط فوق الرؤوس أماناً وحبا
بعصر شقي
لك الليل يغفو على ساعديك
ويزورُّ عنك شعاع الصباح
فماذا تروم وما راح راح ؟
ولا أذن تسمع هذا الدبيب
ولا عين تبصر أو تستجيب
وتلك النواطير فوق الدروب
لهن المباح وغير المباح
وقالت : إليّ
فما أعذب الصفو في راحتيك
فهيا لنبني بيتاً رحيبا
ونرسم قلباً وثوباً قشيبا
ولا تترك القلب يمشي وحيدا
على مفصل الدمع والإنكسار
وشدت ذراعي فسيق الحوار
وذابت بكفي
فكان التوحد والإنصهار

(١) مجلة الحرس الوطني، العدد: ٨٤، صفر/ ١٤١٠هـ.

انشطار [1]

من بين قافلة الخصاص

تطل منتشيا

تطوّف ضاحكا

زمراً تجيء

تمد أجنحة المدى

وتشدني

أتعبتني ..

ألقيتني بين انطفاءات العيون

ذؤابة يلهو بها وجع الطريق

ودرت بي بين الحروف قصيدة

يغتالها قلق الرحيل

وشقوة الأسفار

يا من تشد الآن خارطة انتظاري

أنت الذي خيرتني

حتى إذا اتخذ الفؤاد مداره

لوحت بالترحال

فاحمل فؤادي للمدى

وانثر بقارعة الطريق بقيتي

مملوءة بالحب

والأشعار

---

(١) مجلة الحرس الوطني، رجب/ ١٤١٣هـ.

والفتى لا يقول [1]

كان يمكنه
أن يقول الذي لم تقله العصافير
إذ راودها الرياح
وإذ باغتتها البحار
يقول الذي لم تقله الينابيع
للسوسنات
وما لم تقله النوارس للموجة الشاردة
كان يمكنه
أن يقول الذي لم تقله البلاد
إذا انسل من صدرها الطير
وانسال منها النخيل
على صفحة الرمل ..
للريح تلهو به والمدى
والفتى كان يمكنه أن يبوح
كما باحت الشمس للماء
والماء للنبتة المجهدة
كان يمكنه
إذ تداعت عليه الرؤى
وارتمت في يديه بقايا الفصول
فلماذا الفتى بعد تطوافه
لا يقول ؟

(١) مجلة الحرس الوطني، ربيع الأول/ ١٤١٤هـ، ص: ١٢١.

غروب [1]

تمر العصافير
تزجيك شوقا
تصافيك نأيا
وأنت المحاصر بالليل
والشعر والصمت
لأي الحروف
تعودت صوت المناديل
صر القلوب ؟
تعودت حتى
ارتحال الدروب
فقل لي
لماذا تئز
لمرأى الغروب ؟

(١) مجلة الحرس الوطني، جمادى الأولى/ ١٤١٥هـ.

بوح العصافير [1]

للعصافير أن تنتحي جانبا
كلما ثار في الأفق لفح الغثاء
وأضحى المدى صهوة موجعة ..
لها أن تلملم أثوابها
كلما باغتتها خيول الشتاء
وماجت على أفقها الزوبعة ..
لها أن تفيء لظل النخيل
إذا القيظ عاثت خطاه
وأضحى الضجيج صدى المعمعة ..
لها والبلاد تسافر
أن ترتمي بين حضن الحروف ..
تنقر فيها
وتغزل منها خيوط الرؤى ..
تغربل بين يديها حبوب الغناء ..
تعبئ منها الحواصل
شوقاً لصبح جديد
به الحب يسري
خطى طيعة
للعصافير أن تنتحي ..
لها الإختباء لها الإختفاء
وليس لها أن تكف عن الشدو
حتى يصير لها الكون سندسة مونعة

(١) مجلة الحرس الوطني، جمادى الآخرة/ ١٤١٥هـ، ص: ١٠٩.

أنشودة [1]

سألتْ

أن يسمعها

– بعد غياب دام طويلا –

آخر ما قال من الأشعار

مبتسماً قال :

حين يغيب الصبح

تنام الأطيار

بلا عنوان [2]

أنا الجوعان والعريان

والمشحون بالصمتِ

أُقَضِّي الليل في ألم

أجالد بالرضى موتي

شكوتُ فقيل : لا تيأس

وأشعل بالرضى المصباح

يغدو الكون أنوارا

ويسري الدفء في البيتِ

وكيف أضيء مصباحي

ومصباحي بلا زيتِ ؟ !

---

(١) المجلة العربية، ربيع الآخر/ ١٤١٥هـ، ص: ٥٥.

(٢) من كتاب: "من وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، ص: ١٥٧.

(نهى) تغسل الأفق – إلى الأديب يحيى حقي [1]

غرفة في شمال المدى
وهو يحتضن الأبجدية
يفرك بين يديه الحروف
يكون منها سماء
لكم دينكم
فالطيور انتشرن
وتلك عصاه
فللخيل حمحمة والشعاع
وكانت (نهى) ترسم الأفق
إذ جئته مسنداً ذقنه للفضاء البعيد ..
يدندن لي :
أنت حي إذا كنت لا تستريح
ومد البساط ..
دنوتُ وكان البريد
يبوئ لي مقعدا
إذ (نهى) تغزل الأفق ..
تملأ قنديله من مواويله المترعات
فكل ضحى موجة من عبير
أتعرف كيف تقاس المسافة
ما بين قلب وقلب ؟
وأرخى يديه ..

أنا من ثراها
ومنها دمي ..
وغفا
فالطيور تخطفن قلبي
وما دلني غير سيل من الغيم يسري
وتلك (نهى) تغسل الأفق ..
تصنع من هدبها مضجعاً للندى
لكأن الذي عبأته اصطفته التواريخ
فهي انشطار
وللريح حثو الرؤى
وهو يسري بنا
فوق موج من الذكريات
كأني وما يرتجيه الفؤاد
تعاريج رمل ..
خيوط دخان
وهذي (نهى) تغسل الأفق
إذ تستطيل خطاه
فلملم كراريس أفقك
ماذا تروم ؟
"ذهب الذين يعاش في أكنافهمْ
وبقيتُ في خلف كجلد الأجربِ"

---

(١) من كتاب: "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٣٨.

اعتراف [1]

لنعترف
بأننا وإن نكن
لم نختلف
فإننا لم نأتلف
سارت بنا دروبنا
بخطوها الملول
لعالم الأفول
و لم نكن سوى مسافرَين
ضمنا الطريق
قد ضيعا الهموم
في دوائر المنى
وللمنى البريق
يغامران بالرحيل
خلف حمرة الشفق
ويزرعان في حديقة الألق
الحلم والوعود
لنعترف
بأن حلمنا مغامرة
وأن حبنا مهاترة
وأننا وإن نكن لم نختلف
فإننا لم نأتلف

---

(١) من كتاب: "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٤٥.

العهد [1]

كان أبي
إذ كنت صبيا
يحشوني بالأوراد
وينذرني لله
ويسألني إذ كنت صبيا
في متن الألفية
وابن شجاع
ويفسر – إذ كنت صبيا –
معنى الأعراف ..
ينهرني إذ ينكسر المفعول
وأسأله :
ما المن وما السلوى ؟
وتموج الصور
حليباً .. عسلاً .. نخلاً .. عنبا
كان يناديني إذ أشرد
اخلع نعليك ..
كانت أمي – إذ كنت فتيا –
ترقوني من عين الناس
ومن شر الوسواس
وكانت إذ ترفو ذيل الجلباب
تشاغلني بجنان الأرض
المفتوحة للشرفاء
وأسعل
فتدثرني بالصحف المبتلة بالخل
وتسمعني قصص الصبر
وتأمرني بالصدق .. العفو .. الطهر
وحين أثور تمد الكف
وتفقأ عين عرائسها الورقية
كان التوت الصيفي بعينيها يأسرني
والكوثر يشغلني
وأصافيه ..
من أي جهات العصر أطل عليك
يا وجه الأمس
يا قلباً أطره الأهل ؟
من أين الآن ؟
أعفيك من الوقفة ترقبني
يا أبتي في ذيل الدرب
واسمح لي أن أعفي كفي
من قيد العهد

(١) من كتاب: "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٤٧.

لقطات من فيلم تسجيلي [1]

طفل يحتضن الكراسة

ويسير ..

يصفر لحناً فطريا

إذ يبصر ما لا نبصره

يهتف :

وطني وصباي

ورف ليقبض من أثر المرتع حجرا

طفل يخلع قافيتي

والأوتاد

ويلبسني نظارتيَ الطبية

كي أبصر وجهه

طفل يمتشق المجد

ويقسم أن حجارته

أو جثته

ستعيد — صباحاً —

ترتيب الأشياء

---

(١) من كتاب: "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٥١.

للشعر موعده [1]

كان الفؤاد ينز
والدرب المرنح ..
لم أجد إلا بحارك دوحة
قلت الرباط هنا
أخبئ في هسيسك سوأتي
أو عل هنداً تنجز الوعد القديم
ورحت والفرسان
نقطف دالياتك جمرة
نعدو على الرمضاء
في جوف السموم
لعل غزلان المنى تختال
من جذع النخيل
ومن عراجين الحروف
لتلهب الخيل العناق ..
تقود أمنية الدروب ..
تشدها من تحت أقدام الظلام
إلى الخلاص
وقلت للرفقاء :
هذا مركب

فاستعصموا من طاعنات الزيف
في وجع القصائد
علّ شمس الأمن
من وهج التلظي تستدير
لعلها ..
أو علّ عطرك إذ تشد على جذوع
الحرف يسري
قالت الأمواج : لا جودي
فأنت هناك وحدك والرفاق
تقاتلون الريح
تصدية وثأثأة
وما زال الفؤاد ينز
قل للشعر موعده
وقل للدرب ما يرجو
ولي قلب وأمنية
ولا تزد

---

(١) من كتاب: "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٥٥.

يوسف يحترف الآه — إلى الصديق الشاعر : محمد يوسف[1]

(يوسف) أغنية خضراء
يغني لغنيمات الأفق ويحتضن النيل
ويبذر خيل الأحلام ويحمل بين يديه رؤاه
لكن النيل بلا عينين
ولا أذنين ..
تميل خطاه ..
فلتدخل يا (يوسف) خارطة الأحزان
وتحترف الآه ..
الوقت كسكين يمضي
والأرض تقطع حلتها وأصابعها
قلتُ ل (يوسف) :
خذني زغباً في أجنحة رؤاك
وبوئني فوق خزائن حزنك ..
تلك مدائنهم ما لك فيها أو لي
غير لباس الصبر وأوجاع التاريخ
وزيتهمُ عن قلب يعصره النخاسون ..
وعن مصلوب لدجاجلة الأرض تنقر فيه
أجبني عن شرذمة تبتلع حصادي
إذ يمشي النيل على الطرقات
يبيع الذرة وأكياس اللب
وأعرضْ عن وجعي يا (يوسف)
أذّن : أيتها العير سرقنا
ولمن جاء بنيلي أبواب التاريخ
وزقزقة الأوراق
وقل لي :
من قد قميصك وقميصي ؟
لماذا أحببت النخل وغنيت لكل عصافير الأفق ..
تأبطت النيل ومارست الأشعار ؟
نعال لنستبقَ الدائرةُ اكتملت
والأرض تضيق علينا ..
آية يتمك تتلبسها آية يتمي
أنت المخطوف المشغوف
الملقى بين الفجوة والجفوة
إذ أحزاني تنقل ما بين الجفوة والفجوة
فاستغفر لمواجيعي ..
ما بين فؤادي ورؤاك
سنابل قمح وحدائق من أعناب ونخيل
تملؤها الأسئلة الملغومة
فادخل من أي الأبواب ..
خطانا بين الذئب وبين التيه تدور
وكل رؤانا تحت عزيف الصمت تخور
وتزدرد صداه ..
(يوسف) ما زال بخارطة التيه
يراوده النيل ويقتسم الآه

(١) من كتاب: "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٥٧.

قصائد قصيرة [1]

— ١ —

ما همني الوقوف للسؤال

قدام المَلك

يهزني سؤاله

فمرة أجيبه

ومرة يطأطئ الفؤاد رأسه

من الذي حواه في الدنى

وما سلك

ما همني

ولو تكوكبت عليّ دورة الفلك

لكن أذوب قطرة فقطرة

وأستحي من برهة

أمر فيها يا إلهي مذنبا

بين يديك

— ٢ —

احتشمي

ودعي لي خيطاً من قبس الطاعة

أنسجه في الأكفان

علّ المولى يغفر لي

حين يذوب العمر

ويحتشد الملكان

(١) من كتاب: "عبدالله السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، ص: ٦٤.

— ٣ —

للخائفين بظهر الأرض مختبأ
وباب عفوك إن
قامت قيامتهم
يا رب ملتجأ

— ٤ —

أبواب جمةُ للعفو
وأبواب جمّةُ للرحمة والغفران
فلماذا الخوف
وبضعة أبواب للنيران ؟

— ٥ —

الطريق كما كان
نفس الطريق
ونفس البيوت ..
عيون الحوانيت ..
ضوء المصابيح ..
اخضرار النسيم ..
حفيف السكون ..
كل شيء كما كان بالأمس
غير قلبين كانا هنا يحلمان
وفي نشوة
يخبشان الفضاء الصموت

— ٦ —

تغير الطريق

لملم الربيع ثوبه

وأعلن السفر

وفتح الشتاء بابه

وقهقه المطر

لا شيء هاهنا ..

لا شيء .. لا شيء

سوى نجم عجوز

في فراشه ينوء

تحت سطوة

الحروف والسهر

— ٧ —

متهم بإثارة هذي الضوضاء

متهم بالشغب المرفوض

وهزهزة الكون

ورجرجة الماء

متهم ..

قلت : ترفق

هذا إن كنت أخاطب

يا مولاي الأحياء



مسرد المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع :

١ – المصادر :

أ – دواوين الشاعر :

١– العروس الشاردة، أصوات معاصرة، الزقازيق، ط:١، ١٩٨٠م.

٢– الحرف التائه، أصوات معاصرة، الزقازيق، ط:١، ١٩٨٢م.

٣– القافلة، أصوات معاصرة، الزقازيق، ط:١، ١٩٨٤م.

٤– قراءة في صحيفة يومية، من مطبوعات مجلة الرافعي، طنطا، ط:١، ١٩٨٦م.

٥– الانتظار والحرف المجهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:١، ١٩٨٦م.

٦– تأملات في وجه ملائكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:١، ١٩٨٧م.

٧– مملكتان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:١، ١٩٩٤م.

٨– ديوان عبداللَّه السيد شرف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط:١، ١٩٩٥م.

ب – المخطوط :

١– مصوَّرة بخط الشاعر تضم سبعة عشر نصا.

٢– مصوَّرة بخط الشاعر تضمنت ستة عشر نصا.

٣– مصوَّرة مطبوعة بالحاسب عدد نصوصها ستة وعشرون.

ج – الدوريات :

١– مجلة الأدبية، الصادرة عن نادي الرياض الأدبي، العدد: ٣١، جمادى الأولى/ ١٤١٦هـ.

٢– مجلة الأديب، (لبنانية) العدد: ١– ٢، يناير– فبراير/ ١٩٨٢، والعدد: ٣–٤–٥، مارس–إبريل–مايو/ ١٩٨٢م.

٣– مجلة الحرس الوطني، (سعودية) شعبان/ ١٤٠٩هـ، وجمادى الأولى/ ١٤١٥هـ.

٤– مجلة الخفجي، (سعودية) العدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٦م، والعدد: ٨، نوفمبر/ ١٩٨٧م، والعدد: ١٢، مارس/ ١٩٨٨م، والعدد: ١٠، يناير/١٩٨٩م، والعدد: ١١، فبراير/ ١٩٨٩م، والعدد: ١٢، مارس/ ١٩٩٠م، والعدد: ٢، أغسطس/ ١٩٩٥م، والعدد: ١٠، نيسان/ ١٩٩٥م.

٥– مجلة الرافعي، (مصرية) العدد: ٣٢–٣٦، فبراير/ ١٩٩٦م، بعنوان: (قصائد لم تنشر).

٦– المجلة العربية، (سعودية) ذو القعدة/ ١٤٠٩هـ، وربيع الأول/ ١٤١٣هـ، وذو القعدة/ ١٤١٤هـ، وربيع الآخر/ ١٤١٥هـ.
٧– مجلة الفيصل، (سعودية) العدد: ٢٢٣، محرم/ ١٤١٦هـ، والعدد: ٢٣٠، شعبان/ ١٤١٦هـ.
٨– مجلة المنتدَى، (إماراتية) العدد: ٦٧، جمادى الآخرة/ ١٤٠٩هـ، والعدد: ١٢٢، ربيع الأول/ ١٤١٤هـ، والعدد: ١٤٢، ذو الحجة/ ١٤١٥هـ.
٩– مجلة المنهل، (سعودية) جمادى الآخرة/ ١٤٠٥هـ، ورجب/ ١٤٠٥هـ، وجمادى الأولى/ ١٤٠٦هـ (مقطوعتان)، وشعبان/ ١٤٠٧هـ، وجمادى الأولى/ ١٤١٠هـ، ورجب/ ١٤١١هـ، ورمضان/ شوال/ ١٤١١هـ، وجمادى الأولى/ ١٤١٤هـ.

د – مصادر أخرى :

١– قصيدتان من كتاب: "وحي المساء: مقالات ومحاورات" د. حسين علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:١، ١٩٩٩م، دراسة بعنوان: (عبداللَّه السيد شرف: معاناة وعطاء) ص: ١٥٧، ١٥٨.
٢– أربع قصائد من كتاب: "عبداللَّه السيد شرف الذي عرفته" وائل وجدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط:١، ٢٠٠٠م، فصل بعنوان: (قصائد لم تنشر)، ص: ٣٨، ٥٥، ٦٦، ٧٦.

٢ – المراجع :

أ – المطبوع :

١-أبو فراس الحمداني: الموقف والتشكيل الجمالي، د. النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢م.

٢- أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق: خليل محمود عساكر وآخرَيْن، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:٣، ١٤٠٠هـ.

٣- الأخطل الصغير: حياته وشعره، د. مفيد محمد قميحة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:١، ١٤٠٢هـ.

٤- الأدب الحديث تاريخ ودراسات، أ. د. محمد بن سعد بن حسين، دار عبدالعزيز آل حسين، الرياض، ط:٦، ١٤١٩هـ.

٥- أدب السياسة في العصر الأموي، أحمد الحوفي، دار القلم، بيروت، د.ت.

٦- الأدب العربي المعاصر في مصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط:٩، ١٩٨٨م.

٧- الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

٨- الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ط:٣، د.ت.

٩- الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، د. عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٢هـ.

١٠- الأسس النفسية للإبداع النفسي، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥١م.

١١- أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٢- الأصنام، هشام بن محمد الكلبي، تحقيق: د. محمد عبدالقادر أحمد وأحمد محمد عبيد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٣م.

١٣- أصول الرمز في الشعر الحديث، أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، الرئاسة العامة لرعاية الشباب، حائل، ١٣٩٨هـ.

١٤- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط:٩، ١٩٩٢م.

١٥- أضواء على نكسة ١٩٦٧ وعلى حرب الاستنزاف، أمين هويدي، دار الطليعة، بيروت، ط:١، ١٩٧٥م.

١٦- الأعلام، خيرالدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط:١٠، ١٩٩٢م.

١٧- ألوان من الحب، بدر بدير، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:١، ١٩٩٩م.

١٨- أمراضنا وكيفية معالجتها، ترجمة: إميل خليل بيدس، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:١، ١٤٠٧هـ.

١٩- أهدى سبيل إلى علمَي الخليل، محمود مصطفى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:٣، ١٤١٢هـ.

٢٠- أوراق من تاريخ مصر، د. عبدالعظيم رمضان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢١- أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك، ابن هشام، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط:٥، ١٣٨٦هـ.

٢٢- أيام العرب في الجاهلية، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٨هـ.
٢٣- إضاءات في النقد الأدبي، د. عادل الفريجات، دار أسامة، دمشق، ط:١، ١٩٨٥م.
٢٤- الإيضاح لتلخيص علوم المفتاح، الخطيب القزويني، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:٧، ١٤١٠هـ،)مطبوع مع بغية الإيضاح لعبدالمتعال الصعيدي).
٢٥- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مكتبة النعمان، بغداد، ط:٢، ١٣٩٤هـ.
٢٦- الإيقاع في الشعر العربي،عبدالرحمن الوجي، دار الحصاد، دمشق، ط:١، ١٩٨٩م.
٢٧- ابتسامات باكية، بدر بدير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، محافظة الشرقية، مصر، ط:١، ٢٠٠٠م.
٢٨- الاتجاه القومي في الشعر المعاصر، عمر الدقاق، نشر معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦١م.
٢٩- الاتجاه الوجداني في شعر بدر بدير: دراسة موضوعية وفنية، د. حسين علي محمد، مستل من مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة، العدد: ١٩، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م.
٣٠- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط:٢، ١٤٠١هـ.
٣١- الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط:٧، ١٩٨٢م.
٣٢- اتجاهات وآراء في النقد الأدبي الحديث، د. محمد نايل، مطبعة العاصمة، القاهرة، د.ت.
٣٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:٢، ١٤١٧هـ.
٣٤- بحوث وتحقيقات، عبدالعزيز الميمني، أعدها للنشر: محمد عزير شمس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:١، ١٩٩٥م.
٣٥- البداية والنهاية، ابن كثير، تحقيق: د. أحمد أبو ملحم وآخرين، دار الريان للتراث، القاهرة، ط:١، ١٤٠٨هـ.
٣٦- بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.
٣٧- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.
٣٨- بين القديم والجديد: دراسات في الأدب والنقد، د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، مكتبة الشباب، القاهرة، ط:٢، ١٩٨٧م.
٣٩- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط:١، ١٣٥٩هـ.
٤٠- تاريخ الأمم والملوك، الطبري، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ١٣٩٩هـ.
٤١- تاريخ السياسة والصحافة المصرية، د. رمزي ميخائيل، القاهرة، ١٩٩٥م.
٤٢- تاريخ الشعر العربي الحديث، أحمد قبِّش، دار الجيل، بيروت، ١٣٩١هـ.
٤٣- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:١، ١٤٠٥هـ.
٤٤- تاريخ النقد العربي، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د.ت.
٤٥- تتمة الأعلام، محمد خير رمضان يوسف، دار ابن حزم، بيروت، ط:١، ١٤١٨هـ.
٤٦- التجديد في أدب المهجر، د. أنس داود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
٤٧- التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، مصر ط:١، ١٤١٠هـ.

٤٨- التصريح على التوضيح، الأزهري، المطبوع مع شرح الشيخ ياسين العليمي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.
٤٩- تطور الشعر العربي في العراق، د. علي عباس علوان، من منشورات وزارة الأعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٥م.
٥٠- تطور الصحافة العربية في مصر، أنور الجندي، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ت.
٥١- تطور الصحافة المصرية، د. إبراهيم عبده، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ط:٤، ١٤٠٢هـ.
٥٢- التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، عبدالمحسن طه بدر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
٥٣- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، د.ت.
٥٤- ثرثرة على مائدة ديك الجن، فتحي سعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
٥٥- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.
٥٦- جماليات الأسلوب، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط:٢، ١٤١١هـ.
٥٧- جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط:٣، ١٩٩٤م.
٥٨- جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، تحقيق: د. محمد الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط:٢، ١٤٠٦هـ.
٥٩- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ط:١، ١٣٨٤هـ.
٦٠- جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، دار الفكر، بيروت، ط:١٢، ١٤٠٩هـ.
٦١- الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، د. محمد حمّود، دار الكتاب اللبناني، ط:١، ١٤٠٦هـ.
٦٢- حرب العدوان الثلاثي على مصر، هيئة البحوث العسكرية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، د.ت.
٦٣- حرب رمضان: الجولة العربية الإسرائيلية الرابعة، حسن البدري وطه المجبوب وضياءالدين زهدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.
٦٤- الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، د. بكري شيخ أمين، دار صادر، بيروت، ط:٢، ١٣٩٢هـ.
٦٥- الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، د. ماهر حسن فهمي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.
٦٦- حول الثقافة والتعليم، نجيب محفوظ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط:١، ١٤١٠هـ.
٦٧- الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط:٢، ١٣٨٩هـ.
٦٨- خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، محمد بن أمين المحبي، نسخة مصورة عن نسخة المطبعة الوهبية، ١٢٨٤هـ.
٦٩-خمسة إشكالات نقدية، عادل فريجات، دار دانية، دمشق، ط:١، ١٩٨٩م.
٧٠- دراسات بحثية عن الشاعر عبدالله شرف، الإدارة الثقافية بثقافة الغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة– ثقافة الغربية، إبريل/١٩٩٨م.
٧١- دراسات في تاريخ مصر السياسي والاقتصادي والاجتماعي، د. محمود متولي، دار الثقافة، ط:١، ١٩٨٥م.
٧٢- دراسات في علم النفس، دحام الكيال، مؤسسة الأنوار، الرياض، ط:٢، ١٣٩٠هـ.
٧٣- دراسات نقدية في أدبنا المعاصر، د. حسين علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط: ١، ١٩٩٩م.

٧٤- دراسات نقدية في الأدب المعاصر، د. أحمد زلط، دار المعارف، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٣م.
٧٥- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
٧٦- دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط:٣، ١٤١٣هـ.
٧٧- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محمد أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.
٧٨- ديوان أبي الطيب المتنبي، أبو البقاء العكبَري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرَيْن، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
٧٩- ديوان أشعار الأمير أبي العباس، تحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، ١٩٨٩م.
٨٠- ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
٨١- ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م.
٨٢- ديوان ابن نباتة السعدي، تحقيق: عبدالأمير مهدي الطائي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٣٩٧هـ.
٨٣- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط:٣، ١٩٧٧م.
٨٤- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط:٤، ١٩٨٤م.
٨٥- ديوان جحظة البرمكي، تحقيق: جان عبدالله توما، دار صادر، بيروت، ط:١، ١٩٩٦م.
٨٦- ديوان عبدالله البردوني، دار العودة، بيروت، ط:١، ١٩٧٩م.
٨٧- ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
٨٨- ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط:١، ١٤١١هـ.
٨٩- الديوان في النقد والأدب، عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، دار الشعب، القاهرة، ط:٣، د.ت.
٩٠- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار فراج، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.
٩١- ذيل الأعلام، أحمد العلاونة، دار المنارة، جدة، ط:١، ١٤١٨هـ.
٩٢- الرؤيا المقيدة، د. شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.
٩٣- رجل الصناعتين: شفيق جبري، عبدالله بن سليم الرشيد، مكتبة التوبة، الرياض، ط:١، ١٤١٥هـ.
٩٤- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط:٣، ١٩٨٤م.
٩٥- السادات: الحقيقة والأسطورة، موسى صبري، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط:٢، ١٩٨٥م.
٩٦- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق: علي فودة، القاهرة، ط:١، ١٩٣٢م.
٩٧- السلام الضائع في اتفاقيات كامب ديفد، محمد إبراهيم كامل، دار طلاس، دمشق، د.ت.
٩٨- سنن أبي داود، أبو داود السجستاني، تحقيق: محمد عوامة، مؤسسة الريان، بيروت، ط:١، ١٤١٩هـ.
٩٩- سنن ابن ماجة، ابن ماجة القزويني، تحقيق: محمد الأعظمي، شركة الطباعة العربية، الرياض، ط:٢، ١٤٠٤هـ.
١٠٠- السيرة النبوية، ابن هشام، تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط:٣، ١٤١٠هـ.
١٠١- شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، ضبط: يوسف بديوي، دار ابن كثير، دمشق، ط:١، ١٤١١هـ.
١٠٢- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط:١، ١٣٧١هـ.

١٠٣- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م.

١٠٤- شرح صحيح مسلم، محيي الدين النووي، مراجعة: خليل الميس، دار القلم، بيروت، ط:١، د.ت.

١٠٥- الشعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري، قاسم الحسيني، الدار العالمية للكتاب، المغرب، د.ت.

١٠٦- شعر الرثاء العربي، د. عبدالرشيد عبدالعزيز سالم، وكالة الوطبوعات، الكويت، ط:١، ١٩٨٢م.

١٠٧- الشعر الصوفي إلى مطلع القرن التاسع للهجرة، أ.د. محمد بن سعد بن حسين، مطابع الفرزدق، الرياض، ط:١، ١٤١١هـ.

١٠٨- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عزالدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.

١٠٩- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، د. مصطفى عبداللطيف السحرتي، مطبوعات تهامة، المملكة العربية السعودية، ط:٢، ١٤٠٤هـ.

١١٠-شعر عبدالقادر رشيد الناصري: دراسة تحليلية فنية، عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:١، ١٩٨٩م.

١١١- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

١١٢-الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: د. مفيد قميحة، بيروت، ط:٢، ١٤٠٥هـ.

١١٣- الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.

١١٤- الشكل والمضمون في شعر إبراهيم بديوي، د. محمد علي داود، مطبعة الأمانة، القاهرة، ط:١، ١٤١١هـ.

١١٥- الشوقيّات، تقديم: محمد حسين هيكل، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

١١٦- الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي، د. محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:١، ١٤٠٢هـ.

١١٧- الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقا الشعر الحديث، د. عبداللّٰه الغذامي، دار الأرض، الرياض، ط:٢، ١٤١٢هـ.

١١٨- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ط:٢، ١٤٠١هـ.

١١٩- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:١، ١٩٩٤م.

١٢٠- الصورة الشعرية: وجهات نظر غربية وعربية، د. ساسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥م.

١٢١- الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط:٢، ١٤١١هـ.

١٢٢- الصورة الفنية في النقد الشعري، عبدالقادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط:١، ١٤٠٥هـ.

١٢٣- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك، عمّان، ١٩٨٠م.

١٢٤- الصورة بين البلاغة والنقد، د. أحمد بسام ساعي، دار المنارة للطباعة والنشر، ط:١، ١٤٠٤هـ.

١٢٥- الصورة في الشعر العربي، د. علي البطل، دار الأندلس، القاهرة، ط:٢، ١٤٠١هـ.

١٢٦- الصورة والبناء الشعري، محمد حسين عبداللّٰه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

١٢٧- عاشق المجد: عمر أبو ريشة شاعراً وإنساناً، د. حيدر الغدير، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:١، ١٤١٧هـ.

١٢٨- عبدالرحمن شكري ناقداً وشاعرا، د. عبدالفتاح الشَّطِّي، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٢٩- عبدالناصر والحرب العربية الباردة، مالكولم كير، ترجمة: عبدالرؤوف أحمد عمرو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

١٣٠- العدوان الثلاثي على مصر، حمدي حافظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

١٣١- العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط:١، ١٤١٢هـ.

١٣٢- العروض الواضح، د. ممدوح حقي، مكتبة الحياة، بيروت، ط:١٦، ١٩٨٤م.

١٣٣- العروض: تهذيبه وإعادة تدوينه، جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٩٨هـ.

١٣٤- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط:٥، ١٤٠١هـ.

١٣٥- العمل الأدبي بين الإبداع والأداء، د. السيد مرسي أبو ذكري، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ١٩٨٧م.

١٣٦- عن اللغة والأدب والنقد: رؤية تاريخية ورؤية فنية، د. محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د.ت.

١٣٧- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط:٢، ١٩٨١م.

١٣٨- عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: د. عبدالعزيزالمانع، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٥هـ.

١٣٩- فاروق، محمد فوزي، ضمن سلسة حكام مصر، مركز الراية للنشر والإعلام، القاهرة، ط:١، ١٩٩٧م.

١٤٠- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، ترقيم: محمد عبدالباقي، تحقيق: الشيخ عبدالعزيز بن باز، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د.ت.

١٤١- فتح القدير، محمد بن علي الشوكاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط:٢، ١٣٨٣هـ.

١٤٢- فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

١٤٣- فصول في النقد الأدبي وتاريخه: دراسة وتطبيق، ضياءالدين الصديقي وعباس محجوب، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط:١، ١٤٠٩هـ.

١٤٤- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، ط:٥، ١٩٧٧م.

١٤٥- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط:٢، ١٩٨٧م.

١٤٦- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط:١٠، ١٩٧٨م.

١٤٧- فنون الأدب العربي: الرثاء، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط:٣، ١٩٥٥م.

١٤٨- فنون الأدب العربي: الغزل، سامي الدهان، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤م.

١٤٩- في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

١٥٠- في الأدب المقارن، محمد عبدالسلام، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.

١٥١- في الأدب وفنونه، علي بوملحم، المطبعة العصرية، لبنان، ١٩٧٠م.

١٥٢- في الشعر السياسي، عباس الجراري، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٤م.

١٥٣- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط:٧، ١٩٨٨م.

١٥٤- في جماليات النص: رؤية تحليلية ناقدة، د. أحمد زلط، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:١، ١٩٩٦م.

١٥٥- في محيط النقد الأدبي، إبراهيم علي أبو الخشب، دار النهضة العربية ١٩٧٨م.

١٥٦- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:٣، ١٤١٣هـ.

١٥٧- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، أميل يعقوب وآخران، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م.

١٥٨- قراءة الشعر، د. محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٥٩- قصة الصحافة في مصر، أحمد حمروش، دار المستقبل العربي، ط:١، ١٩٨٩م.

١٦٠- القصيدة الرومانسية في مصر ١٩٣٢-١٩٥٢م، د. يسري العزب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

١٦١- قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد، ط:١، ١٩٩١م.

١٦٢- قضايا الشعر المعاصرة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط:٥، ١٩٧٨م.

١٦٣- قضايا الشعر في النقد العربي، د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، دار العودة، بيروت، ط:٢، ١٩٨١م.

١٦٤- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

١٦٥- قضايا معاصرة في الأدب والنقد، د. محمد عنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

١٦٦- قواعد النقد الأدبي، لاسل آبر كرمبي، ترجمة: د. محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط:٢، ١٩٤٤م.

١٦٧- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط:٢، ١٩٧١م.

١٦٨- كتب وقضايا في الأدب الإسلامي، د. حسين علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:١، ١٩٩٩م.

١٦٩- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط:٣، ١٤١٤هـ.

١٧٠- اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، مطبعة الاستقلال الكبرى، د.ت.

١٧١- لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط:٣، ١٩٨٤م.

١٧٢- لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

١٧٣- لن يجف البحر، بدر بدير، سلسلة أصوات معاصرة، محافظة الشرقية، القاهرة، ط:٢، ١٩٩٨م.

١٧٤- ما يحتمل الشعر من الضرورة، أبو سعيد السيرافي، تحقيق: د. عوض بن حمد القوزي، دار المعارف، القاهرة، ط:٢، ١٤١٢هـ.

١٧٥- المتنبي وشوقي وإمارة الشعر: دراسة ونقد وموازنة، عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط:٢، ١٩٧٣م.

١٧٦- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.

١٧٧- مجمع الأمثال، أحمد بن محمد الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.

١٧٨- المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة، أ.د. محمد بن سعد بن حسين، مطابع الفرزدق، الرياض، ط: ١، ١٤٠٦هـ.

١٧٩- مدخل إلى النقد الحديث، د. سعد عبدالمقصود ظَلاَم، دار المنار، القاهرة، ط:١، ١٤٠٩هـ.

١٨٠- مدرسة الإحياء والتراث، د. إبراهيم السعافين، دار الأندلس، بيروت، ١٤٠١هـ.

١٨١- مذكراتي في السياسة والثقافة، ثروت عكاشة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨م.

١٨٢- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥م.

١٨٣- المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن عثمان، مصر للخدمات العلمية والنشر، القاهرة، ط:١، ١٤١٩هـ.

١٨٤- مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن المسعودي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة دار السعادة، مصر، ط:٢، ١٣٦٧هـ.

١٨٥-مسند الإمام أحمد، أحمد بن حنبل، بيت الأفكار الدولية، ١٤١٩هـ.

١٨٦-مشكلة المعنى في النقد الحديث، د. مصطفى ناصف، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.

١٨٧- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، د. بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ط:٧، ١٩٩٩م.

١٨٨- المعارضات في الشعر العربي، أ. د. محمد بن سعد بن حسين، النادي الأدبي بالرياض، ١٤٠٠هـ.

١٨٩- معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين، د. أحمد الجدع، دار الضياء، عمّان، ط:١، ١٤٢٠هـ.

١٩٠- المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، ط:٢، ١٩٨٤م.

١٩١- معجم الأمثال العربية القديمة، د. عفيف عبدالرحمن، دار العلوم، الرياض، ط:١، ١٤٠٥هـ.

١٩٢- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط:١، ١٩٩٥م.

١٩٣- معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، دار العلوم، الرياض، ط:٢، ١٤٠٢هـ.

١٩٤- معجم المصطلحات الطبية، د. محمد عبداللطيف إبراهيم، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤١١هـ.

١٩٥- المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:١، ١٤١٣هـ.

١٩٦- معركة العبور المجيدة، أحمد حسين، دار الشعب، القاهرة، د.ت.

١٩٧- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٧هـ.

١٩٨- مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط:٢، ١٩٨٢م.

١٩٩- المقتطف: عبدالناصر ذكرى مولده، دار صوت العرب للثقافة والإعلام، القاهرة، ١٩٩٣م.

٢٠٠- مقدمة الإلياذة، سليمان البستاني، مطبعة الهلال، القاهرة، ١٩٠٤م.

٢٠١- مقدمة شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط:٢، ١٩٦٧م.

٢٠٢- من الأدب الحديث، د. علي علي مصطفى، دار المريخ، الرياض، ط:١، ١٤٠١هـ.

٢٠٣- من وحي المساء، د. حسين علي محمد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:١، ١٩٩٩م.

٢٠٤- المنجد في اللغة والأعلام، مجموعة من المؤلفين، دار المشرق، بيروت، ط:١٥، ١٩٨٧م.

٢٠٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:٢، ١٩٨١م.

٢٠٦- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت.

٢٠٧- الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

٢٠٨- موسوعة حكام مصر، د. ناصر الأنصاري، دار الشروق، القاهرة، ط:١، ١٤١١هـ.
٢٠٩- موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:٣، ١٤١٣هـ.
٢١٠- موسيقا الشعر العربي: أوزانه وقوافيه، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار ابن زيدون، بيروت، ط:١.
٢١١- موسيقا الشعر العربي: قضايا ومشكلات، د. مدحت الجيار، دار نديم للصحافة والنشر، القاهرة، ط:٢، ١٩٩٢م.
٢١٢- موسيقا الشعر العربي، د. شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط:١، ١٩٦٨م.
٢١٣- موسيقا الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:٥، ١٩٧٨م.
٢١٤- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ط:٢، ١٣٨٥هـ.
٢١٥- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٦هـ.
٢١٦- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط:٣، ١٩٦٦م.
٢١٧- نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د. عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠م.
٢١٨- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م.
٢١٩- النقد الأدبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط:٤، ١٩٧٢م.
٢٢٠- النقد الأدبي، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط:٥، ١٤٠٣هـ.
٢٢١- النقد التطبيقي والموازنات، د. محمد صادق عفيفي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٨هـ.
٢٢٢- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط:١، ١٣٩٨هـ.
٢٢٣- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦م.
٢٢٤- النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
٢٢٥- الورد والهالوك، د. حلمي القاعود، دار الأرقم، الزقازيق، ط:١، ١٤١٣هـ.
٢٢٦- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.
٢٢٧- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خَلِّكان، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط:١، ١٩٤٨م.
٢٢٨- وقفات على الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي، د. عبدالعزيز بن محمد الفيصل، مطابع الفرزدق، الرياض، ١٤١٤هـ.

ب – المخطوط :

١– التجربة الشعرية من منظور الشعراء المعاصرين، محمد الدوغان، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم الأدب بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام، الرياض، سنة: ١٤١٩هـ.

٢– التشكيل بين الشعرية والتعبير عند عبداللّه شرف، د. محمد فكري الجزار، دراسة نقدية من سبع وثلاثين صفحة حصلتُ عليها من ابن الشاعر.

٣– شعر ذوي العاهات في الأدب المصري الحديث، علي عبدالوهاب مطاوع، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية اللغة العربية بالزقازيق– جامعة الأزهر، سنة: ١٤١٤هـ.

٤– عبداللّه شرف: ثنائية التوافق لا التضاد، أحمد عبدالحفيظ شحاتة، دراسة نقدية من ست صفحات حصلتُ عليها من ابن الشاعر.

ج – الدوريات :

١– صحيفة أخبار الأدب، (مصرية) عدد: ٨٨، ١٨/١٠/ ١٤١٥هـ.

٢– صحيفة الرياض، تصدرها مؤسسة اليمامة الصحفية، السنة: ٣٨، العدد: ١٢٠٢٥، الأحد: ٤/٣/١٤٢٢هـ.

٣– مجلة الأدب الإسلامي، تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية، العدد: ١٣، رجب– شعبان– رمضان/١٤١٧هـ.

٤– مجلة الأديب اللبنانية، الأعداد: ٥–٦–٧، السنة: ٤٣، مايو– يونيو– يوليو/١٩٨٣م.

٥– مجلة الثقافة الأسبوعية، (سورية)، السنة: ٤٤، العدد: ٣، ٢٥/١٠/١٤٢١هـ.

٦– مجلة الثقافة الجديدة، (مصرية) العدد: ٨١، يونيه/١٩٩٥م، مجموعة دراسات عن الشاعر.

٧– مجلة الرافعي، (مصرية) العدد: ٣٢–٣٦، فبراير/ ١٩٩٦م، مجموعة دراسات عن الشاعر، ولقاءان معه.

٨– المجلة العربية، (سعودية) العدد: ٢٨٤، رمضان/ ١٤٢١هـ.

٩– مطوية من وجهين بعنوان: (عبداللّه شرف: الذكرى السنوية) تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة– ثقافة الغربية، يونيو/١٩٩٨م.

د – اللقاءات :

١– مقابلة مع محمود عبداللّه شرف في منزله بصناديد، صيف عام ١٤١٩هـ.

٢– مقابلة مع الدكتور حسين علي محمد في الكلية يوم السبت، الموافق: ٧/٢/ ١٤٢٠هـ.

٣– مقابلة مع محمود عبداللّه شرف في منزله بصناديد، ربيع عام ١٤٢٠هـ.

٤– مقابلة مع الدكتور أحمد زلط في مكتبه يوم السبت، الموافق: ١٠/٧/١٤٢١هـ.

٥– مقابلة مع الدكتور حسين علي محمد يوم الخميس، الموافق: ١٤/١١/١٤٢١هـ.

٦– مقابلة مع الدكتور محمد بن سعد بن حسين في منزله مغرب يوم الأحد، الموافق: ١٩/٢/١٤٢٢هـ.

٧– حديث مسجل مدته ثمانون دقيقة مع الدكتور حسين علي محمد، والدكتور أحمد زلط، في منزل الثاني، يوم الإثنين، الموافق: ٢٧/٢/١٤٢٢هـ.

٨– مجموعة إفادات هاتفية من الدكتور حسين علي محمد، ومحمود عبداللّه شرف طوال مدة البحث، من عام: ١٤١٩هـ إلى ١٤٢٢هـ.

فهرس الموضوعات :

الفصل الثاني : (الدراسة الفنية)

الفصل الثالث : (الموازنة والتقييم)

الملحق : (فائت شعره)

Abstract

The title of this thesis is «The Poetry of ABDULH SHARAF (١٩٩٥- ١٩٤٤) (١٤١٥- ١٣٦٣ Hijri); A Thematic and Artistic Study». It studied the poetry of Abdulh Sharaf, who was one of Arab poet in Egyept.

This study figured out that Abdulh Sharaf was a good poet, since he was in balance regarding Arab poetic heritage and his time, as well as benefited from people before him.

The strong and the weak points in his poetry was examined in this study by using descriptive and analytical methods which practiced according to the comprehensive and critical method.

The thesis ends with an index of contents and a supplement which facilitates the completion of Abdulh Sharaf's poetry.

Fawaz AL- Laboun